



**Réappropriation symbolique du territoire des expropriés de Forillon :
Rêver le territoire**

par Camille Perry

**Mémoire présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts M.A. de la maîtrise en art concentration enseignement et transmission**

Québec, Canada

© Camille Perry, 2017

RÉSUMÉ

Comment peut-on se réapproprier un territoire exproprié? C'est la question qui a guidé l'entièreté de cette recherche-crédation, menée entre 2014 et 2017, ce qui a mené à la création d'un dispositif installatif mettant en relation l'art-action, la sculpture, la vidéo, le son et la broderie. J'ai tenté de rendre vivante et accessible l'expérience de l'expropriation qu'a vécue ma famille dans les années 1970 lorsque notre maison et notre terre à bois ont été expropriées par le gouvernement québécois, dans le but de créer le parc Forillon, à l'extrémité de la péninsule gaspésienne. Voulant transmettre mon expérience familiale ancrée dans l'histoire régionale gaspésienne, j'ai utilisé des approches collaboratives et participatives, ainsi que la marche comme méthodologie de création pour cette recherche-crédation. Inspirée par la production des artistes Mona Hatoum, Francis Alÿs et Art Spiegelman, j'ai créé un corpus d'œuvres qui tient aussi de l'esprit de l'art processuel. Ma démarche artistique hybride s'inscrit dans les courants de la médiation culturelle et de la nouvelle muséologie et utilise le dispositif installatif comme un réseau d'images.

Ce mémoire présente le processus de création qui a mené à mon projet final de maîtrise, une exposition à la Galerie L'Œuvre de l'Autre en mars 2017. J'expose les propositions artistiques qui ont précédé l'exposition finale ainsi que ma méthodologie de recherche-crédation, qui a demandé un apport considérable de la part des membres de ma famille. C'est donc une première étape vers la réappropriation de ce territoire qui n'est plus nôtre, mais qui nous habite toujours, pour paraphraser Michel de Certeau.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iii
LISTE DES FIGURES.....	v
REMERCIEMENTS	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1.....	4
PROBLÉMATIQUE ET MÉTHODOLOGIE	4
1.1 MISE EN CONTEXTE.....	4
1.2 QUESTION DE RECHERCHE.....	4
1.3 CONTEXTE DE LA RECHERCHE	5
1.4 CADRE THÉORIQUE : ENTRE NOUVELLE MUSÉOLOGIE ET DISPOSITIF INSTALLATIF.....	5
1.5 MÉTHODOLOGIE	6
1.5.1 APPROCHES PARTICIPATIVES ET APPROCHES COLLABORATIVES	6
1.5.2 LA MARCHÉ COMME MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE-CRÉATION	13
1.5.3 UN PROCESSUS DE SUBJECTIVATION.....	18
CHAPITRE 2.....	19
INFLUENCES ARTISTIQUES ET FILIATIONS THÉORIQUES	19
2.1 INFLUENCES ARTISTIQUES	19
2.1.1 MONA HATOUM	19
2.1.2 ART SPIEGELMAN.....	23
2.1.3 FRANCIS ALÿS.....	26
2.1.4 ART PROCESSUEL	29
2.2 FILIATIONS THÉORIQUES.....	30
2.2.1 MÉDIATION CULTURELLE	32
2.2.2 NOUVELLE MUSÉOLOGIE	34
2.2.3 INSTALLATION	36
CHAPITRE 3.....	41
PROCESSUS DE CRÉATION.....	41
3.1 UN PROCESSUS DE CRÉATION ANCRÉ DANS UN PAN DE L'HISTOIRE GASPÉSIENNE.....	41
3.2 ŒUVRES PRÉALABLES	43
3.2.1 POUR FAIRE UNE LONGUE HISTOIRE COURTE	43
3.2.2 IL ÉTAIT UNE FOIS LA MAISON DE MONSIEUR ET MADAME PERRY	46

3.2.3 DES POMMIERS ET DU LILAS.....	50
3.2.4 RECONSTRUIRE UNE MAISON BRÛLÉE.....	54
3.3 EXPOSITION FINALE : PARCOURS DU VISITEUR ET ŒUVRES RÉALISÉES	56
3.3.1 ÉTAPES DE LA CRÉATION DE L'EXPOSITION FINALE	56
3.3.1.1 MARCHÉ EN FORÊT	56
3.3.1.2 ENTREVUE PHOTO	57
3.3.1.3 INVENTAIRE THÉMATIQUE.....	57
3.3.2 ZONE DOCUMENTAIRE	59
3.3.3 CAROUSEL	61
3.3.4 MAISON BRÛLÉE	63
3.3.5 MAISONS BRODÉES.....	66
3.3.5. ALLER MARCHER	73
3.4 UNE MAISON QUI NOUS HABITE ENCORE	75
CONCLUSION	77
BIBLIOGRAPHIE	81
ANNEXE 1	83
SYNTHÈSE THÉMATIQUE	83

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1 : MEASURES OF DISTANCE (MONA HATOUM, 1988)	22
FIGURE 2 : <i>MAUS</i> (SPIEGELMAN, 1991)	25
FIGURE 3 : <i>THE GREEN LINE</i> (FRANCIS ALÿS, 2004)	28
FIGURE 4 : POUR FAIRE UNE LONGUE HISTOIRE COURTE (2014)	45
FIGURE 5 : IL ETAIT UNE FOIS LA MAISON DE MONSIEUR ET MADAME PERRY (EN COLLABORATION AVEC ISABELLE DUCHESNE, 2015)	48
FIGURE 6 : PHOTOGRAPHIE AERIENNE DE LA MAISON DE MES GRANDS-PARENTS A PENINSULE VERS 1940	49
FIGURE 7 : DES POMMIERS ET UN LILAS (2015)	53
FIGURE 8 : RECONSTRUIRE UNE MAISON BRULEE (2016)	55
FIGURE 9 : MODELISATION REALISEE AVEC MON PERE, MA GRAND-MERE ET MON GRAND- PERE (2016)	58
FIGURE 10 : ZONE DOCUMENTAIRE (2017)	60
FIGURE 11 : CAROUSEL	62
FIGURE 11 : MAISON BRULEE (2017)	64
FIGURE 12 : MAISON JOUET, VERS 1965	65
FIGURE 13 : MAISON DE MES GRANDS-PARENTS AVANT SA DEMOLITION, VERS 1970	65
FIGURE 15 : SERIE DE BRODERIES (2017)	67
FIGURE 16 : ROUGE (2016)	67
FIGURE 17 : LILAS (2016)	68
FIGURE 18 : BUCHE (2017)	68
FIGURE 19 : FOYER (2017)	69
FIGURE 20 : SOUS-BOIS (2017)	69
FIGURE 21 : BRODERIE REALISEE PENDANT L'EXPOSITION (2017)	70
FIGURE 22 : PAYSAGE (2017)	70
FIGURE 23 : SENTIERS (2017)	71
FIGURE 24 : LE CIEL DE FORILLON (2017)	71
FIGURE 25 : MONTAGNE (2017)	72
FIGURE 26 : ALLER MARCHER (2017)	74

REMERCIEMENTS

Je souhaite d'abord remercier ma directrice, Élisabeth Kaine, et ma codirectrice, Constanza Camelo pour la générosité dont elles ont fait preuve pendant mon processus de recherche-crédation. Vos conseils et vos encouragements m'ont permis d'amener plus loin ma création et d'affirmer ma pratique artistique.

Je remercie également mes collègues de La Boîte Rouge VIF pour leurs conseils et leur soutien. Un merci tout particulier à Justine Bourdages, collègue, mais avant tout amie et complice de création, qui a généreusement contribué à ce projet par ses talents de vidéaste, de photographe et de graphiste.

Merci à mes professeurs de la maîtrise en arts : Marcel Marois, Sylvie Morais, Michaël La Chance et Jacques Perron. Merci également à tous ceux qui rendent notre cheminement plus aisé par leurs conseils et leur assistance : Mona Savard, Nathalie Villeneuve, Denis Bouchard, Alexandre Nadeau, Stéphane Bernier, Éric Tremblay et Gabriel Brochu-Lecouffe. Chacun de vous a amené un apport précieux à ce projet.

Merci au Service des immeubles et équipements de l'UQAC et à la Ville de Saguenay.

Merci à M. Stéphane Marchand, directeur du parc Forillon, et à M. Michel Queenton, gestionnaire des relations externes, Parcs Canada d'avoir accepté de contribuer à ce projet en m'autorisant à filmer la terre qui appartenait à mon grand-père et en me fournissant des photographies de la maison.

Enfin, merci à ma famille d'avoir accepté de cheminer avec moi pendant cette recherche-crédation : Hal Perry, Paola LeBlanc, Louis-François Perry, Rosalie Perry, Herbert Perry, Gilberte Côté, Eileen Perry et Kim Perry. Merci également au Regroupement de personnes expropriées et leur descendance pour leur soutien.

Cette recherche-crédation a été financée en partie par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

INTRODUCTION

J'ai grandi à Gaspé, entre terre et mer, près de mes grands-parents paternels et maternels. Mes grands-mères m'ont transmis leurs savoir-faire en couture, broderie et tricot dès l'enfance. Mes grands-pères et grands-mères m'ont transmis leurs connaissances sur l'histoire de notre région et de notre famille, et surtout la fierté de notre coin de pays.

J'ai complété un baccalauréat interdisciplinaire en arts, option théâtre, à l'Université du Québec à Chicoutimi avant d'orienter ma pratique vers les arts visuels. L'installation et l'art-action sont devenues des disciplines privilégiées dans ma pratique pendant mon cheminement à la maîtrise en arts visuels. J'ai par la suite introduit la broderie, un métier d'art appris pendant mon enfance, comme médium faisant le lien entre les savoir-faire traditionnels qui m'ont été transmis et ma pratique en art contemporain.

Les histoires des autres ont toujours fait partie de ma vie. Les histoires d'opprimés, d'exclus, de dépossédés m'ont toujours passionnée et émue. Dans le cadre de mon travail d'assistante de recherche, j'ai eu la chance dès la fin de mon baccalauréat d'être en contact avec de nombreux membres des Premières Nations, expérience qui m'a transformée en tant qu'artiste. En déplacement hors du Saguenay-Lac-Saint-Jean, j'ai eu la chance de rencontrer un aîné autochtone et sa fille. Une énorme boule s'est nouée dans mon ventre quand l'aîné m'a raconté comment il avait été arraché du bois à 9 ans pour aller au pensionnat. J'ai repensé de nombreuses fois à ce qu'il m'avait raconté, à la tristesse que cette histoire réveillait en moi. Des mois plus tard, en vacances chez moi en Gaspésie, j'ai passé une journée au parc Forillon, usant de mon laissez-passer obtenu un an auparavant, au terme de longues démarches menées par un comité d'expropriés. Quelques mots de mon père ont ramené la grosse boule dans mon ventre : « C'était ici, notre maison à Péninsule. » . Je connaissais un peu l'histoire de l'expropriation de Forillon, quelques phrases grappillées ici et là, parfois un petit article de journal ou une minute aux nouvelles. J'ai alors compris que l'histoire de cet aîné qui avait perdu les droits sur son territoire, c'était aussi un peu celle de

ma famille. Ce bout de territoire qui m'avait toujours été inconnu, je l'apercevais maintenant. Avant les excuses officielles du gouvernement fédéral et du gouvernement provincial, on parlait peu de ce sujet dans ma famille. À quoi bon ressasser cette déplorable histoire? Ma famille s'en était bien sortie, mes grands-parents et leurs enfants étaient déménagés à Gaspé et y avaient refait leur vie, à une demi-heure de route de leur ancienne maison. Cette maison allait bientôt devenir tellement importante dans mon travail d'artiste : dessinée, sculptée, brodée, brûlée; j'ai tenté par de nombreux moyens de reproduire par le ressenti la présence de cette maison rêvée.

En parallèle de mes études à la maîtrise en art, j'ai continué à travailler en tant qu'assistante de recherche pour ma directrice et ma codirectrice. Les travaux de recherches qui ont mené au *Portrait des pratiques de médiation culturelle au Saguenay-Lac-Saint-Jean* (Camelo, Dubé et Maltais, 2016) m'ont permis d'en connaître davantage sur la médiation culturelle et ses multiples formes. Dans le cadre de mon travail à La Boîte Rouge VIF, un organisme qui œuvre en transmission culturelle autochtone et en développement collaboratif, j'ai développé des compétences en concertation communautaire, en analyse thématique et en création de dispositifs de transmission culturelle en travaillant avec des communautés des Premières Nations et une communauté religieuse. Ces expériences m'ont permis de développer ma façon de travailler en tant qu'artiste, une pratique hybride entre la nouvelle muséologie et les arts visuels. Mon travail prend sa source à plusieurs affluents : la médiation culturelle par l'art, l'installation, l'art-action, la nouvelle muséologie et les approches collaboratives et participatives.

Le patrimoine culturel immatériel est davantage un processus de construction sociale qu'un produit. Il implique la participation du groupe, du choix du bien valorisé jusqu'à son interprétation et sa communication. Dans ma recherche-crédation, l'essentiel de la démarche a porté sur des éléments de mon patrimoine familial immatériel, comme les histoires de mes grands-parents et leur connaissance de leur maison et de leur terre. Comme je l'expliquerai

plus en détail dans ce mémoire, l'inventaire des artefacts a révélé que peu d'éléments de notre patrimoine matériel familial de cette époque avaient été conservés par ma famille. Par contre, le travail sur notre patrimoine familial immatériel s'est révélé très riche. Inspirée par ce que j'ai découvert au fil de deux années de recherche-crédation sur un pan de mon histoire familiale et de l'histoire de ma région d'origine, la Gaspésie, j'ai produit un corpus d'œuvres ancré dans cette expérience. Je tenterai ici de communiquer mon processus de recherche-crédation empreint d'une volonté de transmission de cette expérience, convaincue que l'art peut véritablement réveiller la mémoire collective et offrir une résistance à l'oubli.

Dans le chapitre 1, j'exposerai ma problématique et ma méthodologie. Dans le chapitre 2, je citerai mes influences artistiques et les liens à faire avec ma pratique. Ensuite, j'explicitai mes filiations théoriques. Dans le chapitre 3, je présenterai les œuvres préalables à la création de l'exposition finale, puis le processus de création de celle-ci et les œuvres qui en résultent. Je reviendrai sur l'ensemble de la démarche de recherche-crédation dans la conclusion.

CHAPITRE 1

PROBLÉMATIQUE ET MÉTHODOLOGIE

1.1 MISE EN CONTEXTE

Pendant l'automne 2014, j'ai entrepris un travail avec ma famille sur l'expérience de l'expropriation que nous avons vécue dans les années 1970, expropriation faite dans le cadre de la création du parc Forillon, à l'extrémité de la péninsule gaspésienne. Parallèlement, je faisais mes premiers pas en tant qu'assistante de recherche à La Boîte Rouge VIF, un organisme culturel qui travaille en transmission culturelle et développement collaboratif, notamment avec les membres des Premières Nations. Mon travail avec ces derniers m'a sensibilisée à l'importance du témoignage. J'ai aussi pris conscience du lien privilégié que je pouvais entretenir avec ma famille, qui dans mon projet de recherche-crédation devient co-crédatrice de notre récit d'expropriés. Mon projet de maîtrise expose le point de vue de ma famille sur leur expropriation de Forillon (1970-1971) ainsi que sur le déplacement et la perte de territoire. Ma recherche-crédation vise la réappropriation symbolique des territoires expropriés et la transmission de ce vécu par la création. Ce projet a été très influencé par la rencontre avec des membres des communautés autochtones, qui ont éveillé ma volonté de transmettre ce pan de mon histoire familiale. Leur histoire et celle de ma famille se rencontraient, parlant toutes deux de la perte de territoire et du déracinement.

1.2 QUESTION DE RECHERCHE

La question principale de ma recherche-crédation concerne d'abord la réappropriation : comment permettre la réappropriation symbolique des territoires perdus par les expropriés de Forillon en utilisant la transmission orale et l'expression artistique? Ma question sous-jacente concerne l'équilibre entre la voix de l'artiste et celle de l'autre : comment l'artiste peut-elle intégrer la parole de l'autre dans son œuvre, en conservant sa

propre voix? Cette recherche-création travaille, par un dispositif installatif mettant en relation la vidéo, la sculpture, la broderie et l'art-action, à reconstruire notre histoire familiale et à nous r  appropri  er la maison détruite et ce territoire exproprié.

1.3 CONTEXTE DE LA RECHERCHE

Cette recherche s'inscrit dans un contexte où la médiation culturelle prend une place de plus en plus grande dans le paysage artistique québécois. M'intéressant à la médiation et à la transmission par l'art, j'exclurai de cette démarche le travail de médiation de l'art, qui représente une part importante de l'action en médiation culturelle au Québec.

   ma connaissance, aucun artiste n'a mené de recherche-création sur les expropriés de Forillon. L'urgence de mener une telle démarche, alors que les expropriés de Forillon vieillissent sans avoir pu transmettre leur héritage, est criante. Un travail sur la forme, qui m  le art-action, tradition orale et médiation culturelle, augmente la portée de cette recherche-création. Mon travail s'attarde à amener une dimension performative dans l'acte de transmission d'une histoire à la fois personnelle et collective.

1.4 CADRE THÉORIQUE : ENTRE NOUVELLE MUSÉOLOGIE ET DISPOSITIF INSTALLATIF

Ma recherche intègre des influences théoriques multidisciplinaires afin de développer ma pratique qui utilise l'art comme moyen de transmission et de médiation à la fois. Mon travail n'est pas associé à l'art-thérapie, bien qu'il puisse engendrer une certaine guérison symbolique par la mise en récit du trauma. C'est donc plutôt une retombée possible qu'un but de ma recherche-création.

1.5 MÉTHODOLOGIE

C'est en misant sur la transmission orale que j'ai mené cette démarche de réappropriation symbolique avec ma famille. Ensemble, nous avons tenté de reconstruire ces territoires toujours existants, mais que nous ne pouvons habiter : nous avons rêvé le territoire. La mise en récit a permis la création à partir de l'expérience traumatique. J'ai également eu à faire un travail sur l'équilibre entre les multiples subjectivités (la mienne et celles des différentes personnes avec lesquelles j'ai collaboré) dans le récit.

1.5.1 APPROCHES PARTICIPATIVES ET APPROCHES COLLABORATIVES

Étant à la fois chercheure et participante, ma démarche s'inscrit dans les approches participatives. Je suis physiquement et émotionnellement impliquée dans ma recherche-crédation, comme les membres de ma famille qui ont accepté de collaborer à ce projet. D'un point de vue méthodologique, j'ai favorisé les approches collaboratives pour mener à terme ce projet d'exposition. Il n'y a pas de méthodologie prescrite lorsque l'on parle d'approches collaboratives, il s'agit plutôt d'une attitude que le chercheur ou l'artiste adopte et de principes à appliquer. Chaque projet est une occasion de voir émerger la méthodologie du contexte dans lequel le projet prend place.

L'ouvrage « Le petit guide de la grande concertation : création et transmission culturelle par et avec les communautés » (Kaine, Bellemare, Bergeron-Martel et De Coninck, 2016) est une synthèse des principes et des méthodes qui guident la pratique de concertation-crédation développée par ses auteurs et leurs collaborateurs dans le cadre des activités de La Boîte Rouge VIF. Le lecteur est guidé, pas à pas, dans une démarche de concertation-crédation avec une communauté, c'est-à-dire un groupe de personnes, plus ou moins grand, qui partage une culture et des expériences communes. Un village, un cercle de fermières et une troupe de danse sont des communautés, selon cette définition.

Dans un projet qui implique la concertation d'individus ou de groupes, le « comment faire » est aussi important que le « quoi faire », et ce, tout au long du projet : « Afin de construire en collégialité une vision, des objectifs et des actions, la concertation, par le biais du dialogue et de la conversation, cherche à induire une relation égalitaire entre les acteurs engagés dans un projet. » (Kaine, Bellemare, Bergeron-Martel et de Coninck, 2016, p. 30). Les auteurs expliquent également l'importance de l'empowerment, c'est-à-dire :

[...le processus pour atteindre, dans le cadre d'un projet, l'autonomisation d'un individu, d'un groupe ou d'une organisation et le résultat de ce processus. [...] On peut favoriser l'empowerment en outillant les individus et les communautés, notamment par l'éducation, la formation et l'inclusion. (Kaine, Bellemare, Bergeron-Martel et de Coninck, 2016, p.31)

Cette démarche favorise la création par les individus et les groupes impliqués dans le processus, tant dans la recherche formelle et l'identification de contenus que dans la recherche de solutions face aux imprévus du projet. Elle doit favoriser l'autoreprésentation individuelle et collective, faire le point sur son histoire et envisager l'avenir. Au point de vue de l'éthique, l'équipe de concertation-crédation doit aller chercher l'engagement et le consentement éclairé des participants, puis leur retourner le contenu récolté et le valider avec eux. Pour la réalisation des produits de la concertation-crédation, l'équipe doit solliciter les ressources chez les individus et groupes concernés par le projet, afin de favoriser leur empowerment et leur valorisation. Tout au long du projet, il faut favoriser l'être ensemble et travailler en présence des participants lorsque cela est possible. Il est aussi nécessaire de mobiliser la communauté et de bien définir le cadre du projet, pour en faire une planification adéquate (calendrier, ressources humaines, ressources matérielles et financières). Enfin, l'équipe de concertation doit à tout moment faire preuve d'écoute, de respect et de diplomatie envers les intervenants sollicités. Le savoir-être de l'équipe de concertation-crédation est primordial dans ce type de projet. Afin de savoir quoi transmettre, l'équipe de concertation-crédation réalise, en collaboration avec les participants, un inventaire culturel participatif.

L'inventaire culturel participatif a pour but l'émergence de ce patrimoine vivant; « inventaire », puisqu'une banque d'informations sera constituée, « participatif » puisque cette constitution se fait grâce à la collaboration de tous, appuyés par l'équipe de concertation-crédation. (Kaine, Bellemare, Bergeron-Martel et De Coninck, 2016, p. 99).

L'inventaire culturel participatif vise l'identification d'éléments constitutifs du patrimoine d'un groupe. Il est alors nécessaire de considérer tous les groupes et les expertises des individus afin de rendre de bien représenter l'ensemble de ce patrimoine. La volonté qui sous-tend cet exercice doit être de transmettre ce patrimoine à court, moyen et long terme. Cela se fait en prenant contact avec les fondements de sa propre culture, par son actualisation et par sa projection dans le futur. Le rôle de l'équipe de concertation-crédation est d'être un facilitateur dans ce processus et de trouver, avec les participants, les meilleurs moyens pour qu'ils s'expriment sur leur patrimoine et en dressent un portrait le plus fidèle possible. Les auteurs considèrent que « d'un certain point de vue, par cet inventaire, les participants dressent un autoportrait de leur culture » (Kaine, Bellemare, Bergeron-Martel et De Coninck, 2016, p. 99).

M'inspirant des principes et méthodes énoncés dans ce livre, j'ai mené une démarche similaire avec ma famille. Dans cet ouvrage, les experts d'usage sont définis ainsi : « Un "expert d'usage" est une personne qui connaît un domaine par la pratique et l'expérience plutôt que par un savoir disciplinaire. » (Kaine, Bellemare, Bergeron-Martel et De Coninck, 2016, p.62). J'ai donc considéré les membres de ma famille comme les experts d'usage du territoire et de l'histoire dont je voulais parler. Dans le travail collaboratif, il est préconisé de mettre à profit les expertises des experts d'usage dans la réalisation, et par le fait même de valoriser leurs savoirs et savoir-faire et de leur permettre de se réapproprier l'événement par la création.

Dans une démarche de concertation création, l'étape de cueillette de témoignages doit être réalisée avant la recherche documentaire, car selon Kaine, Bellemare, Bergeron-Martel et De Coninck :

Cette recherche documentaire vise surtout à susciter des questionnements et à compléter l'information sur certains sujets émergeant de l'inventaire participatif; cette recherche documentaire ne se substitue pas aux savoirs des participants et surtout elle ne vise pas à trouver des réponses unilatérales. Pour cette raison, il est préférable d'effectuer cette recherche après avoir réalisé l'inventaire culturel participatif (ou en marge de ces activités) afin d'avoir une écoute entière lorsqu'on demande aux membres des communautés concernées d'exprimer leur patrimoine culturel. (Kaine, Bellemare, Bergeron-Martel et De Coninck, 2016, p.104).

Avant de procéder à la recherche documentaire, j'ai d'abord recueilli les témoignages de ma famille, tentant de dessiner le portrait le plus fidèle et le plus complet de la situation qu'ils ont vécue. La première action que j'ai menée a été une série d'entrevues téléphoniques avec mes grands-parents, mon père et mon oncle afin d'amorcer cette démarche. J'ai par la suite choisi des éléments à mettre en valeur dans mes œuvres de façon intuitive (le pommier et le lilas, par exemple, ont été brodés sur un tissu qui a servi à me bander les yeux lors d'une expérimentation mi-performative, mi-théâtrale). Alors que mes actions initiales de recherche-crédation portaient plutôt sur le concept de la maison détruite, j'ai ensuite décidé d'explorer également l'idée du territoire familial arraché, représenté par la terre à bois qui avait également été expropriée.

Une des stratégies qui s'est révélée très efficace a été une conversation autour de photographies issues d'albums de famille et de fonds d'archives de la Gaspésie. J'ai donc choisi des photos, dont plusieurs avaient été sélectionnées par mon père lors de la réalisation d'un projet artistique collaboratif que j'avais mené précédemment (*Pour faire une longue histoire* courte, 2014). Au cours de l'exercice, j'ai demandé aux membres de ma famille présents de commenter les photos, une après l'autre. Ils ont partagé des anecdotes, des histoires de famille et de voisinage. Comme le soulignent les auteurs du *Petit guide de la grande concertation* : « La discussion autour de ces images, de ces objets, de ces lieux, le fait de les présenter aux autres en exprimant les raisons de leur importance, le récit des

histoires qui y sont rattachées, alimentent la conversation entre tous les participants et révèlent des contenus. » (Kaine, Bellemare, Bergeron-Martel et De Coninck, 2016, p.117). Cette étape de cueillette a aussi permis de leur présenter plus en détail les avancées du projet de création.

Pour traiter les données recueillies (vidéo, son, photographies, témoignages écrits), l'analyse phénoménologique a été privilégiée. Comme je fais partie de la communauté des expropriés, j'ai utilisé les méthodes ethnographiques, étant à la fois observatrice et participante à part entière dans le processus de collecte des données, ma propre expérience étant également matière.

Dans « L'analyse phénoménologique et structurale en sciences humaines » (Mucchielli, 1983) l'auteur expose une méthode d'analyse qui puise dans les acquis de la phénoménologie et du structuralisme. À l'explication des phénomènes, les phénoménologues opposent la compréhension de ceux-ci, c'est-à-dire la volonté d'en saisir la totalité pour ce qu'ils sont sans les décrire selon la logique de la causalité. Selon Mucchielli, il s'agit d'une des règles fondamentales de cette méthode :

Il ne faut pas s'efforcer d'expliquer, mais il faut s'efforcer de comprendre, cette compréhension doit se faire par une appréhension synthétique de tout le contexte donné présentement; pour atteindre l'essentiel dans les phénomènes humains, on doit pratiquer « la réduction phénoménologique », c'est-à-dire mettre « entre parenthèses » tout son savoir et ne pas chercher à expliquer à l'aide de connaissances. [...] (Mucchielli, 1983, p.19)

Comme il est primordial de mettre en parenthèses les connaissances préalables que nous avons, cela m'a amené à éviter de me documenter sur mon sujet avant de l'explorer avec ma famille. De cette façon, je suis allée chercher le sens du phénomène pour les acteurs, avant d'aller compléter ces informations avec des données historiques. Il s'agit d'une recherche de la signification pour les acteurs, que l'on retrouve en prenant connaissance de tout le corpus de données avant de l'analyser.

« Qu'il s'agisse de mythes, contes, récits imaginaires, actions, ensembles situationnels... il faut prendre connaissance de l'ensemble des données. On sait (postulat méthodologique) que derrière ces données se trouvent une ou plusieurs structures. On parcourt donc le corpus des faits avec l'idée de repérer un ou plusieurs sous-ensembles isomorphes, c'est-à-dire pouvant *a priori* renvoyer à une même structure. » (Mucchielli, 1983, p.61)

Après avoir divisé les propos en catégories émergentes, il est devenu évident qu'il me faudrait compléter l'histoire par des faits historiques afin de bien situer notre histoire familiale dans l'histoire collective. J'ai donc consulté des sources documentaires, dont le mémoire de maîtrise de l'historienne gaspésienne Aryane Babin.

L'inventaire des artefacts a révélé que ma famille avait presque tout laissé dans la maison à Péninsule, qu'il ne restait qu'un miroir (qui est depuis dans l'entrée de leur maison de Gaspé), des poteaux de fer (réutilisés pour construire une clôture) et un cendrier sur pied.

Pour faire ressortir les souvenirs de mon père et de mon grand-père reliés à la terre à bois, je me suis inspirée d'une méthode favorisée par Hugues De Varine, historien, muséologue et consultant en développement local français reconnu pour avoir contribué à révolutionner les pratiques muséales traditionnelles en impliquant les populations dans la transmission de leur patrimoine. Hugues De Varine a participé au développement de la nouvelle muséologie et à la création du concept d'écomusées et de musées communautaires, notamment en France. Dans deux de ses ouvrages, soit « Les Racines du futur » et « La culture des autres », il relate ses expériences dans divers milieux où la mise en valeur du patrimoine a servi le développement local, qui peut se mesurer bien au-delà des retombées économiques (qualité de vie, dynamisation de la vie communautaire, sentiment de fierté, etc.). Il préconise l'action de marcher le territoire d'une communauté avec ses propres acteurs, ce qui agit comme un révélateur du patrimoine.

Pour moi, le patrimoine est le socle de toute démarche de développement. Ma méthode favorite consiste à faire connaissance d'un territoire en le parcourant à pied, avec des habitants que j'utilise comme des sortes de guides, en les faisant parler de leur patrimoine. Il est fascinant de constater que cette demande de ma part entraîne quasi automatiquement un enchaînement de souvenirs, réflexions, revendications, propositions, qui

aboutissent à un engagement personnel et souvent collectif dans des projets de développement, dont le patrimoine n'est que le prétexte ou l'origine, ou encore le matériau. (De Varine, 2002, p. 29)

L'ouvrage *Les racines du futur* (De Varine, 2002) rend compte de nombreuses années de travail de l'auteur dans le domaine du développement local. L'auteur postule que le développement n'est durable que lorsqu'il se fait en accord avec le patrimoine, qu'il le rend vivant et favorise son accroissement. Il plaide également pour la participation de la communauté à ces processus. Le patrimoine y est entendu comme étant à la fois culturel et naturel, matériel et immatériel. Il peut être possédé de façon individuelle (ex. une maison familiale ancestrale) ou collective (ex. une église romane). L'auteur insiste sur les responsabilités individuelles des propriétaires d'éléments de patrimoine plutôt que sur l'institutionnalisation de tout patrimoine pour sa conservation, le gardant ainsi au sein de la communauté pour laquelle il est significatif. Il argumente également pour une prise en charge communautaire de l'entretien et de la surveillance des éléments de patrimoine locaux (ex. église ancienne, site naturel). Il aborde également la notion d'éducation patrimoniale, qui vise à ce que les membres d'une communauté connaissent, maîtrisent et utilisent leur patrimoine commun.

De Varine soutient également l'idée de déhiérarchiser les rapports entre « créateur » et « consommateur » (artiste et public) dans un esprit de collaboration mutuelle. Dans ma démarche, je ne suis pas seule à créer : la prise de parole de la part des membres de ma famille est aussi création.

Méfions-nous des catégories faciles ou des idées reçues : il n'y a pas des créateurs et des consommateurs, mais chacun est un créateur potentiel, à partir de son patrimoine personnel et du patrimoine commun qu'il détient avec les autres membres de sa communauté. (De Varine, 2002, p. 33).

Après un bref historique de la nouvelle muséologie, qui commence dans les années 1970, l'auteur la décrit en ces termes :

Actuellement, on peut dire que la « nouvelle muséologie », qui prend des formes différentes selon les pays et les terrains, est essentiellement un mouvement de muséologues qui cherchent à mieux adapter le musée à son temps et aux besoins des populations. Elle ne rassemble d'ailleurs pas que des muséologues ou en général des professionnels de musées, mais tout aussi bien des enseignants et des éducateurs, des agents de développement, des philosophes, des sociologues, des personnes qui, de bonne foi, pensent que le patrimoine est une ressource essentielle et la culture une dimension première du développement et donc que l'on a besoin d'outils pour connaître et utiliser ce patrimoine, non pas pour le plaisir de quelques-uns, mais pour l'intérêt de tous. (De Varine, 2002, p. 173)

C'est donc dans l'esprit de la nouvelle muséologie que j'ai conçu ce projet. Les acteurs clés du projet, c'est-à-dire les membres de ma famille, ne sont ni des professionnels de la muséologie ni des artistes. J'ai misé sur leurs connaissances et leurs compétences pour concevoir ce projet. Sans leur apport, ce projet n'aurait pas été aussi riche.

1.5.2 LA MARCHE COMME MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE-CRÉATION

Thierry Davila analyse la démarche de plusieurs artistes qui ont choisi la marche comme partie intégrante de leur méthodologie de recherche-crédation, notamment Francis Alÿs. L'auteur distingue l'œuvre marchée (comme les actions d'Alÿs) de l'œuvre à marcher (œuvre qui sera parcourue comme une installation).

Marcher est donc cette façon particulière d'ouvrir un espace et un sujet, d'exposer un sujet et au risque d'une saisie supposée directe du donné, ou en tous cas au risque de la surprise, cette façon toujours neuve d'être pris par l'extérieur – par l'autre – et de remettre en jeu bien des façons de voir d'aborder, d'approcher l'espace. (Davila, 2002, p. 42)

Les propos de Davila rejoignent donc la méthode préconisée par De Varine, qui utilise également la marche comme moyen d'engager les personnes dans une démarche de réflexion et de reconsidération de cet espace parcouru. Les visées n'étant pas nécessairement les mêmes (les actions décrites par Davila sont celles d'artistes, tandis que celles de De Varine visent le patrimoine communautaire), on peut toutefois aisément faire le parallèle entre deux pratiques qui éveillent la créativité des marcheurs. Dans ma propre

démarche, je me suis inspirée de ces deux approches, afin de créer une œuvre marchée et une œuvre à marcher.

1.5.2.1 L'ŒUVRE MARCHÉE

Bien que cet ouvrage de Davila (2002) se concentre sur des pratiques essentiellement urbaines, je crois que le même type de discours peut être tenu sur un territoire rural qui a déjà été habité. Les conditions changent, puisque ce n'est pas l'espace du quotidien, celui que l'on côtoie, ni même celui qui est inexploré dans la périphérie urbaine, comme l'a fait le collectif Stalker (1993) en parcourant des terrains vagues. Cette méthodologie de recherche-crédation qui préconise la marche comme action créatrice a fait émerger l'idée de faire une marche en forêt avec mon père et mon grand-père, sur notre terre qui a été expropriée. Cette marche a également fait partie de ma collecte de données afin de créer notre inventaire participatif, en identifiant des éléments de notre patrimoine. Afin de communiquer le processus, j'ai décidé de le filmer de deux points de vue : avec une caméra à l'épaule et avec une caméra de type go-pro. L'action de marcher nous a permis de ressentir les distances en les parcourant, de l'explorer par presque tous les sens : vue, ouïe, odorat, toucher. Nous avons découvert, ou plutôt redécouvert, un espace que nous pensions connaître, mais qui en 45 ans avait eu le temps de retourner à l'état sauvage. En le parcourant, nous avons fait davantage que le documenter, nous l'avons inventé, au sens entendu par Davila :

C'est à partir de l'accès aux territoires, avec lui, que peut avoir lieu leur invention. Celle-ci est à entendre au sens archéologique tout autant que dans son sens étymologique : elle est à la fois la découverte d'un objet, d'un fait, et l'action d'imaginer cet objet, le résultat de cette action. [...] Les territoires actuels sont inventés : ils sont exhumés, et créés, dans un même mouvement, dans la foulée. C'est en ce sens que traverser ces espaces aboutit aussi à les produire : il n'y a pas de regard à l'état sauvage qui permette de les saisir à nu, mais une intrication du donné et du projeté, du déjà-là et du fabriqué, de la découverte et de la production, et par conséquent de la traversée des territoires actuels et de leur création. La traversée est invention. (Davila, 2002, p. 138)

En inventant le territoire, nous l'avons également mis en récit, évoquant des scènes du passé et le décalage avec ce que nous étions en train de vivre. Ce travail de mémoire s'est

déroulé de façon différente pour mon grand-père, mon père et moi. Mon grand-père a beaucoup de souvenirs de cet endroit où il venait souvent pour s'approvisionner en bois pour chauffer la maison et réaliser différents travaux. Mon père a de vagues souvenirs de ce lieu, l'ayant quitté alors qu'il était tout-petit. Quant à moi, je n'avais jamais exploré ce lieu auparavant, devant me contenter de l'image mentale que je m'en faisais d'après leur récit.

Se déplacer dans l'espace pour pénétrer dans le temps et mettre en mouvement le corps, sa mémoire et ses limites, Kracauer décrit comment le mouvement, au sens physique du terme, s'accomplit en sollicitant la dimension psychique du transport, et combien le flâneur est aussi celui qui se déplace dans sa mémoire, sa mémoire et ses dédales, au moment même où il arpente les méandres d'une géographie urbaine. (Davila, 2002, p. 67)

La figure du flâneur, celui qui parcourait l'espace urbain nouvellement industrialisé du XIXe siècle, peut être associée à une forme de nostalgie qui se déploie dans un travail comme le mien. Toutefois, en nous déplaçant sur ce territoire, nous ne flânions pas, nous avions un but précis qui était de revisiter ce lieu important pour ma famille. Rapidement, nous avons réalisé que nous n'avions pas de repères et qu'il faudrait avancer à tâtons, tentant de s'orienter avec le soleil et selon ce que nous connaissions de la géographie du lieu. En retournant vers la route, nous avons réalisé que nous avions rapidement quitté le terrain et que nous avions marché la majorité du temps sur le terrain qui autrefois appartenait aux voisins. Le but premier étant de marcher sur notre terre, nous aurions pu être déçus, toutefois le temps passé ensemble s'est révélé être précieux. Bien que nous n'ayons pas été exactement sur notre terre, l'expérience de la marche en forêt a quand même permis la mise en récit et le dialogue. Le temps vécu ensemble à parcourir le territoire est plus important que le territoire parcouru. La mise en récit pendant la marche a donc servi la reconstruction de la mémoire de ma famille, même si elle s'est déroulée en dehors des limites de notre terre, qui de toute façon ne nous appartient plus depuis longtemps. Cette terre n'étant fréquentée que par les animaux, nous ne pouvions nous orienter que grâce à des repères naturels (la montagne, le soleil). Afin de rendre cette expérience, la vidéo captée est présentée dans la salle.

1.5.2.2 L'ŒUVRE À MARCHER

Après avoir marché le lieu où toute cette histoire a commencé, mon intuition m'a amenée à créer une œuvre à marcher : une installation de bois brûlé qui elle évoquerait la maison détruite. Le choix de l'installation comme forme pour rendre la maison s'est imposé pour deux raisons. Tout d'abord, il s'agit d'une forme d'art difficile à conserver, car elle est souvent de dimensions imposantes, ce qui la rend souvent éphémère. Elle rendait donc parfaitement mon idée d'une maison disparue que l'on doit constamment reconstruire. Deuxièmement, la maison devait non seulement être très présente, mais je souhaitais aussi que le visiteur puisse faire l'expérience, comme moi, d'entrer dans cette maison fantasmée.

Marie-Josée Jean décrit l'organisation de l'installation sous la forme d'un réseau d'images. Elle souligne que cette conception de l'organisation au sein de l'œuvre est influencée par l'importance qu'ont pris les réseaux dans notre société, notamment Internet.

Et ce qui est fascinant, c'est de constater que la logique du réseau est reproduite dans des œuvres qui n'ont pourtant rien de technologique. Plusieurs artistes ont en effet élaboré des stratégies de mise en exposition – dans le réseau habituel de la galerie ou du musée – que nous pourrions relier aux modalités de diffusion propres au réseau télématique. Celle-ci délaisse l'organisation de l'image comme entité individuelle au profit d'une multiplicité de réseaux proliférants. (Jean, 2001, p. 3)

La maison est démultipliée par l'utilisation d'autres médiums, la rendant omniprésente. Il ne me semblait pas suffisant de la sentir, imposante, sous la forme d'une installation de bois. Il fallait qu'elle soit représentée en plusieurs formats qui se répondraient. Intuitivement, je suis allée vers la broderie pour reproduire la structure très simplifiée en deux dimensions. La broderie est un savoir-faire qui met à l'épreuve la patience et la précision. J'ai eu la chance d'apprendre les techniques de base de la broderie auprès de ma grand-mère pendant l'enfance. De nombreux tableaux brodés ornaient les murs de sa maison et ceux de celle de mes parents. Broder cette maison m'a permis d'ancrer ma pratique dans une tradition familiale que j'ai souhaité actualiser.

Dans un article paru dans la revue *Espace : Art actuel*, Jocelyne Lupien décrit six types représentatifs dans le monde de l'installation, dans une volonté d'élaborer une typologie sensorio-perceptuelle de l'installation (1991, p. 13-17). Le premier type est l'installation couloir-rituel, qui est traversable de part en part. Linéaire, elle oriente la lecture et est marquée par la temporalité. Le sujet percevant (le spectateur) est mobile. Le deuxième type est l'installation nodale, qui est pénétrable avec un lieu emphatique au centre du parcours. Le spectateur doit s'immobiliser pendant le temps de la lecture du contenu de l'œuvre, ce qui se résumerait dans la suite d'actions suivante : entrer, s'arrêter, sortir. Le troisième type se nomme installation-station, qui est pénétrable, mais close en fin de parcours. Le parcours par stations mène graduellement au point culminant. Le quatrième type est l'installation séquentielle, qui consiste en un parcours syncopé sans mise en évidence d'un élément en particulier. L'installation est décroisée et pénétrable et est structurée par station, mais ne souhaite pas cependant que le spectateur en privilégie une en particulier. Ces stations ne sont pas disposées en ordre de progression. Le sujet percevant a la possibilité de lier à sa guise les signes qui surgissent dans son champ visuel. Le cinquième type est l'installation fenêtre, non-pénétrable, mais visible à travers une ouverture de type « trou de la serrure ». Ce type d'installation oblige le spectateur à jouer un rôle de voyeur et impose une immobilité totale du corps et une posture, dans une perspective de consommation de l'objet sur le mode intimiste. Le sixième type, l'installation théâtrale, est ouvert, mais non-pénétrable et visible uniquement en frontalité. Ce type se rapproche du tableau tridimensionnel, mais est souvent séparé du spectateur, par exemple par une vitre, et n'est pas déambulatoire. L'auteure définit également trois super-types : les installations portables, les installations in situ et les installations qui sont transportables, mais dont l'aspect varie dépendamment du lieu où elles se trouvent.

Dans le cas de la présente exposition, le dispositif installatif est similaire à la description de l'installation nodale, puisqu'il possède une pièce centrale qui relie l'ensemble des éléments du dispositif installatif soit la maison de bois brûlé. Une tension est créée entre

la sculpture de bois brûlé, l'action et les broderies au mur, ainsi qu'entre la sculpture de bois brûlé et la vidéo, qu'elle vient encadrer.

1.5.3 UN PROCESSUS DE SUBJECTIVATION

Ma démarche de recherche-création a donné lieu à un processus de subjectivation, notion théorisée par Michel Foucault et Gilles Deleuze. Deleuze décrit ainsi le processus de subjectivation :

[...] les processus de subjectivation n'ont rien à voir avec la « vie privée », mais désignent l'opération par laquelle des individus ou des communautés se constituent comme sujets, en marge des savoirs constitués et des pouvoirs établis, quitte à donner lieu à de nouveaux savoirs et pouvoirs. (Deleuze, 1990, p. 206)

Cette notion vient compléter celle de « culture des autres » (De Varine). En menant ce projet, j'ai recueilli des informations auprès de ma famille afin de constituer un nouveau corpus d'informations sur l'expropriation de Forillon. Nous sommes donc sujets de ce récit, notre expérience bien que personnelle est valable au même titre que ce qui a été rapport   dans les journaux à l'époque. En racontant notre histoire, nous avons créé de nouveaux savoirs qui sont complémentaires à l'histoire officielle de la création du parc Forillon.    ce sujet, soulignons que l'administration actuelle du parc Forillon a fait des efforts considérables dans les dernières années pour rendre leur place aux expropriés dans le parc : panneaux commémoratifs, inauguration de la Maison Dolbel-Roberts et organisation d'une journée dédiée aux expropriés, pour ne nommer que ceux-là. Je crois toutefois que c'est en décider de se constituer comme sujets que nous amenons de nouveaux points de vue afin de raconter une histoire commune plus riche et nuancée.

CHAPITRE 2

INFLUENCES ARTISTIQUES ET FILIATIONS THÉORIQUES

2.1 INFLUENCES ARTISTIQUES

Désirant parler de l'expérience de l'expropriation de la façon la plus riche possible, j'ai rapidement compris que je devrais m'inspirer de diverses approches, tant du côté de l'art contemporain que de la nouvelle muséologie et de la médiation culturelle. En rapprochant les pratiques contemporaines en art (installation et art-action), la médiation culturelle et la nouvelle muséologie, j'espère en arriver à une forme syncrétique et à une dé-hiérarchisation des moyens d'expression. L'artiste Mona Hatoum m'a influencée par son travail sur les notions de dépossession et de *postmemory*. Francis Alÿs, quant à lui, m'a amenée à utiliser la marche comme moyen de création. Art Spiegelman m'a influencé par sa façon de reconstruire un récit familial traumatique à partir de témoignages directs et de témoignages indirects. Enfin, l'influence de l'art processuel se révèle dans ma démarche, puisque le processus est aussi important que le résultat.

2.1.1 MONA HATOUM

Mona Hatoum est une artiste visuelle britannique d'origine palestinienne née durant l'exil de ses parents au Liban suite à la Nakba (exil des Palestiniens suite à la création d'Israël en 1948). Hatoum fait de l'art vidéo, de l'installation et de l'art-action. Dans un texte paru dans la revue *Social Text*, l'auteure Chrisoula Lionis met en relation le travail de Mona Hatoum avec la notion de « postmémoire » (*postmemory*). Hatoum est une artiste qui crée à partir de son expérience personnelle, familiale et collective de la dépossession et de l'exil forcé. La notion de *postmemory* a été théorisée par Marianne Hirsch afin de décrire la survivance de la mémoire de la Shoah chez les descendants de ses survivants.

Utilisée pour décrire la relation entre les traumatismes personnels, collectifs et culturels des générations précédentes, la postmémoire est caractérisée par la transmission des souvenirs des générations précédentes qui est investie et expérimentée de façon si personnelle par une génération subséquente que ces

souvenirs semblent constituer des souvenirs personnels à part entière. (Lionis, 2014, p. 78, trad. libre)¹

L'œuvre *Measures of Distance* (1988) représente particulièrement bien cet aspect de la démarche artistique de Mona Hatoum. L'œuvre consiste en une vidéo où des extraits de la correspondance entre l'artiste et sa mère pendant la guerre civile libanaise sont projetés sur le corps dénudé de cette dernière. L'image est accompagnée d'une bande sonore où l'on entend une conversation entre Hatoum et sa mère.

En narrant l'expérience, Hatoum expose une expérience de postmémoire en éliminant la frontière entre artiste et sujet. Comme l'identité du narrateur et du sujet auquel l'histoire appartient demeure incertaine, cette œuvre suggère de façon explicite et implicite que la mémoire et l'expérience de l'exil sont partagées par la mère et la fille à la fois. (Lionis, 2014, p.78-79, trad. libre)²

Les œuvres de Mona Hatoum ont d'abord été très proches de son expérience relative à l'exil des Palestiniens (*Measures of Distance*, 1988; *Keffieh*, 1999), mais s'en sont peu à peu éloignées depuis le début des années 1990. Dans son texte, Lionis aborde également les notions de mémoire traumatique (une mémoire brute, qui n'a pas de points de repère clairs et qui n'est pas organisée chronologiquement) et de mémoire narrative (une mémoire organisée chronologiquement). Dans les œuvres de Mona Hatoum, l'utilisation de cette mémoire traumatique facilite une connexion empathique entre le public et l'œuvre.

Dans mon travail de création, j'ai décidé de séparer la zone documentaire, qui donne des repères historiques qui à mon avis étaient nécessaires à la compréhension des œuvres, et les œuvres qui ne présentent ni le processus de création ni les événements représentés

¹Used to describe the relationship to the personal, collective, and cultural trauma of previous generations, postmemory is characterized by a transmission of memory from previous generations that is invested in and experienced so closely by a subsequent generation that these memories seem to constitute personal memories in their own right. (Lionis, 2014, p. 78)

² The act of Hatoum narrating her mother's experience exposes an experience of postmemory by collapsing the divide between artist and subject. As it remains unclear who is telling 'their' story and therefore to whom the story belongs, the piece suggests both explicitly and implicitly that the memory and experience of exile is shared by both mother and daughter. (Lionis, 2014, p.78-79)

de façon chronologique. Les œuvres inspirées de mes souvenirs côtoient celles créées en référence à des souvenirs que je ne pourrais avoir, comme celui de la maison brûlée, tout juste avant sa démolition. Par ailleurs, personne de ma famille n'a souhaité assister à la destruction de la maison, nous n'avons donc ni photo ni image mentale de cette démolition.



Figure 1 : Measures of distance (Mona Hatoum, 1988)

Source : <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-measures-of-distance-t07538>

2.1.2 ART SPIEGELMAN

Art Spiegelman, né en 1948 à Stockholm en Suède, est un bédéiste américain d'origine juive polonaise. L'œuvre qui l'a fait connaître du grand public, *Maus*, est un exercice délicat visant à raconter la Shoah du point de vue de son père, Vladek Spiegelman, un rescapé d'Auschwitz-Birkenau. Dans la lignée du roman de non-fiction popularisé par Truman Capote, *Maus* est une œuvre près du récit et du réel. Plutôt que de rendre la version d'un observateur externe, Spiegelman fait le pari de canaliser la puissance empathique et évocatrice suscitée par le récit de son père. La bande dessinée, toujours selon Spiegelman, est aussi un médium qui favorise la schématisation. Au niveau de la forme, l'auteur fait le choix de représenter tous les personnages en animaux anthropomorphiques selon leur appartenance ethnique. Les Juifs étant des souris (*maus* en allemand), les Allemands sont des chats, qui chassent les souris. Les Polonais sont quant à eux des cochons, profitant de la persécution des juifs pour rendre l'occupation allemande plus supportable, voire profitable. Les Américains prennent la forme de chiens, qui chassent les chats (soit les Allemands). L'utilisation de procédés d'outrance, comme la caricature animale anthropomorphique, lui permet de se réapproprier son histoire familiale et ethnique.

Une question délicate sous-tend la démarche de Spiegelman : qu'a-t-on le droit de raconter? Cette question m'interpelle personnellement, étant moi-même dans une démarche de transmission de l'expérience d'expropriation de mes grands-parents. Ce qui est de l'ordre de la vie privée est transféré dans l'espace public, afin de rendre hommage à ceux qui ont subi et, dans une certaine mesure, de dénoncer ceux qui ont fait subir. La structure de *Maus* est faite de deux schémas temporels juxtaposés : l'histoire racontée par Vladek, au passé, et le présent vécu par Vladek et Art pendant la collecte du récit. Les deux subjectivités s'entremêlent, bien que ce soit au final la vision d'Art qui prime, comme il rend le récit. Vladek étant décédé pendant l'écriture du deuxième tome, il n'a pas pu donner son approbation à la

mouture finale. Le propos d'Art, même s'il tire sa source de celui de Vladek, demeure tout de même personnel et subjectif. Il n'est pas un témoin de première ligne de la Shoah, bien qu'elle ait énormément influencé son existence. La plus grande démonstration d'honnêteté dans cette œuvre est à mon avis la transparence quant au processus, dans lequel Art choisit délibérément de faire intervenir sa subjectivité :

Raconter une histoire comme si j'étais la main invisible qui permet à Vladek de faire une BD sur Auschwitz aurait été frauduleux. [...] Il ne faut pas livrer une expérience faussée; mieux vaut faire part ouvertement de la problématique inhérente à la reconstruction du récit. Ça n'a jamais vraiment été une question pour moi : il était clair d'emblée qu'il me faudrait rapporter les conditions du récit en même temps que le récit. (Spiegelman, 2001, p. 209)

Dans ce cas, on a affaire à deux types de témoignages : direct pour Vladek et indirect pour Art, qui s'appuie sur ce qu'on lui a transmis de façon consciente ou pas. En créant Maus, Spiegelman adopte un point de vue radicalement subjectif, émotionnellement impliqué dans l'œuvre, pour raconter la Shoah de l'intérieur.

Spiegelman m'a beaucoup inspiré à inclure ma subjectivité et mes propres souvenirs dans la création, bien que je sois née plus de vingt ans après l'expropriation de mes grands-parents. J'ai donc entremêlé mes souvenirs aux leurs et à ceux de leurs enfants (mon père, mon oncle et ma tante). Mes souvenirs n'ont pas leur origine dans le même lieu, mais ils témoignent du même mode de vie, entre mer et montagnes, des mêmes valeurs inculquées de génération en génération : la simplicité et la débrouillardise. La sculpture de bois brûlé et les broderies témoignent de l'espace de liberté que je me suis accordé dans la réappropriation de cette histoire, tandis que la projection vidéo leur laisse la parole.



Figure 2 : *Maus* (Spiegelman, 1991)

2.1.3 FRANCIS ALÿS

Francis Alÿs (Anvers, 1959 –) est un artiste multidisciplinaire d'origine belge qui vit à Mexico depuis 1984. Alÿs entretient une relation particulière avec Mexico, sa ville d'adoption. Ses ballades dans la ville lui ont inspiré nombre d'œuvres qui s'inscrivent parfaitement dans un contexte contemporain où l'œuvre est de plus en plus dématérialisée et partageable. Le travail d'Alÿs a une forte dimension géopolitique, puisqu'il rend visibles les frontières, qu'elles soient actuelles, symboliques ou bien qu'elles appartiennent à un autre temps. Plusieurs de ses propositions font aussi appel à la mémoire du spectateur ou de la communauté qui est témoin de ses actions, souvent dans une économie de moyens désarmante. Artiste-marcheur, il permet la rencontre entre des territoires lointains et les spectateurs grâce à la diffusion libre de la documentation vidéo de ses actions grâce à Internet. On peut donc parler d'un artiste qui expose les frontières pour mieux nous démontrer leur fragilité lorsqu'on les questionne.

Le mode d'opération privilégié par Alÿs dans ses propositions est la marche, ses *paseos* débutés dans sa ville d'adoption, Mexico. Par ses *paseos*, Alÿs ouvre les espaces qu'il traverse et nous les fait découvrir. Nous voyageons avec lui, en tant que spectateurs, par le biais de la documentation de ses *paseos*. Par ses actions, Alÿs amène le spectateur à se questionner au sujet de l'acte dont il est témoin et du contexte dans lequel celui-ci prend place. Le propos d'Alÿs n'est donc pas vraiment celui d'un artiste engagé au sens d'un artiste au service d'une cause. Son travail se rapproche plutôt de la dialectique, puisqu'il ouvre des questions plutôt que d'amener des réponses. *The Green Line* est une action qui a été réalisée à Jérusalem en 2004. L'action consiste en une marche pendant laquelle l'artiste tient une canne de peinture qui fuit, déversant son contenu sur le chemin tracé par ses pas. La peinture verte fait référence à la ligne verte tracée par le commandant des forces israéliennes lors de l'armistice de 1948 entre Israël et la Transjordanie (Fisher, 2011, p. 1). Depuis 1967, la partie est de Jérusalem a également été cédée à Israël suite à la Guerre de Six Jours. La ligne verte demeure un symbole de division et de tension entre les deux

peuples et a toujours ce pouvoir évocateur, par son côté tristement arbitraire. L'action d'Alÿs, en 2004, réactualise la question de la frontière de façon poétique, avec toute la force symbolique qui sous-tend l'action pourtant si simple de cet artiste.

Marchant à travers Jérusalem avec une canne de peinture verte qui fuit, Alÿs a à la fois ridiculisé (par mimétisme) la situation arbitraire de la frontière tracée par Sayan et ressuscité sa mémoire à un moment où même les Israéliens de gauche maintiennent leur dévouement envers une Jérusalem unie (Godfrey, 2007, p.145, trad. libre)³

Par son geste, Alÿs rend visible ce qui autrefois marquait la frontière entre deux pays, soulignant par le fait même la violence de l'annexion progressive des territoires voisins d'Israël et de la difficile cohabitation dans la ville de Jérusalem. Pour réaliser son action, Alÿs a marché 24 kilomètres en deux jours, utilisant cinquante-huit litres de peinture verte. Par ses actions, on peut argumenter qu'Alÿs se rapproche de « l'artiste comme historien », notion énoncée par Mark Godfrey, qui prend part à la conversation sur les événements passés et présents afin d'éclairer un futur où tous peuvent prendre leur place. Par ses pratiques furtives, Alÿs fait écho aux méthodes des résistants à l'oppression, comme il l'a fait en Israël. Il incite aussi les spectateurs de tous les pays à se questionner sur les enjeux géopolitiques. Bien qu'il ne se revendique pas comme étant au service d'une cause, à l'instar de plusieurs artistes actuels, Alÿs attire l'attention sur le sort des opprimés de bien des pays grâce à ses actions simples et parfaitement ciblées.

Mon travail comprend une part de subjectivation à travers mes propositions artistiques et j'assume entièrement mon rôle de participant observateur ancré dans la réalité qu'il décrit. Alors qu'Alÿs a une pratique urbaine, la mienne s'inscrit dans un contexte rural, dans un lieu qui est tranquillement retourné à son état naturel au fil des décennies. C'est un espace qui, au lieu d'être marqué par la présence humaine, a continué de changer sans nous. La marche est utilisée pour mener ce travail de mémoire nécessaire à la création.

³ Walking through Jerusalem with a leaking can of green paint, Alÿs both ridiculed (by mimicry) the arbitrariness of Dayan's border and resuscitated its memory at a moment when even Israelis on the left maintain a dedication to a United Jerusalem. (Godfrey, 2007, p. 145)



Figure 3 : *The Green Line* (Francis Alÿs, 2004)

2.1.4 ART PROCESSUEL

Dans l'article « De l'art processuel : dérivations sémantiques et esthétiques de l'œuvre », Pauline Chevalier traite de la notion d'art processuel, qui a marqué le monde de l'art dans les années 1970. Elle nous introduit à la notion d'art processuel en citant Brian O'Doherty :

Tandis qu'une œuvre est travaillée, les autres, achevées ou inachevées, sont en attente dans une zone intermédiaire, empilées l'une sur l'autre en une sorte de collage de temporalités compressées. Toutes sont au plus proche de leur source de légitimité, l'artiste. Tant qu'elles demeurent dans l'orbite de l'artiste, elles sont susceptibles d'altération, de révision, et donc potentiellement inachevées. Elles sont placées, et avec elles l'atelier, sous le signe du processus : c'est lui qui détermine le temps propre de l'atelier; bien différent du temps étalé, blanc, toujours conjugué au présent, qui est celui de la galerie. Le temps de l'atelier est un faisceau mouvant de temporalités. (O'Doherty cité dans Chevalier, 2011, p.31)

Les artistes de la mouvance de l'art processuel ont souvent contourné les espaces traditionnels d'exposition, comme le musée et la galerie, leur préférant des espaces alternatifs comme l'atelier de l'artiste. L'atelier de l'artiste passe de lieu de création à objet d'exposition. En entrant dans l'atelier, le visiteur prend part au processus et transforme son rapport à l'artiste en prenant connaissance de son travail. L'art processuel accorde une grande place au geste, qui prime sur les matériaux et l'objet. Cette importance du geste a même amené certains artistes comme Richard Serra à utiliser le médium filmique pour saisir le processus de création.

Il y a donc une tension entre l'objet produit et la manière dont il a été produit, car selon Pauline Chevalier « l'objet est certes secondaire, mais il porte en lui les étapes de sa réalisation, comme trace du processus, du geste, voire de la performance de l'artiste » (Chevalier, 2011, p. 37). Lors de la présentation du projet final, je me suis inspirée de l'art processuel en poursuivant ma création pendant les heures d'ouverture de la galerie. Ce faisant, j'ai donné accès à une étape importante de mon processus en projetant un film qui rend l'expérience de marche en forêt que j'ai réalisée avec ma famille. Dans ma pratique, le processus de création est aussi important que les réalisations. Chaque création nourrit la

prochaine, tandis que le temps nécessaire pour compléter une broderie me fait cheminer dans la réflexion globale sur la problématique. La création est donc le lieu de la réappropriation. Toute étape de création fait partie de l'œuvre.

2.2 FILIATIONS THÉORIQUES

Mark Godfrey (2007) aborde la notion de l'artiste comme historien à partir de pratiques contemporaines qui atténuent et rendent floue la frontière entre art et histoire, particulièrement celle de Matthew Buckingham. Cet artiste a notamment travaillé sur la mise en lumière d'une attaque visant une communauté autochtone menée par les troupes de l'explorateur Hudson au XVII^e siècle, tout près de ce qui deviendrait plus tard New York, dans Muhheakantuck. Cette œuvre met en relation le récit fragmenté de l'événement et une vidéo réalisée en survolant le fleuve Hudson, de nos jours. Dans sa conclusion, Godfrey affirme que :

L'artiste est un historien qui peut ouvrir de nouvelles façons de penser au futur. Le futur est en un où les histoires des dépossédés sont reconnues [...] Ce futur est en un où les monuments nationalistes disparaissent et s'effritent. Les histoires d'aparavant peu reconnues sont racontées, de nouvelles visions sont créées, mais d'égale importance est le travail déclenché par les projets de Buckingham, et comment ce travail crée de nouveaux futurs, comment ses formes agissent comme une impulsion pour « transformer l'impossibilité en possibilité ». (Godfrey, 2007, p.171, trad. libre)⁴

Dans ma démarche de recherche-création, j'ai gardé à l'esprit cette citation de Mark Godfrey, qui incarnait ce que je souhaitais faire en tant qu'artiste. C'est une vision alternative du parc Forillon et de l'expropriation qui a mené    sa création, très peu connue d'ailleurs, que je souhaitais mettre en lumière. J'ai également d  sir   participer à la démarche de

⁴ The artist is a historian who can open up new ways of thinking about the future. The future is one where the histories of the dispossessed are acknowledged [...]. The future is one where nationalistic monuments fade into air and crumble away. Previously underrecognized stories are told, new visions are created, but equally important is the work set off by Buckingham's projects and how this work creates new futures, how his forms act as an impetus for « transforming impossibility into possibility ». (Godfrey, 2007, p.171)

collaboration débutée entre l'administration du parc Forillon et le comité des expropriés, créant une nouvelle occasion de dialoguer et de travailler ensemble.

Dans le prologue de l'ouvrage *Musées et muséologies : Les muséologies nouvelles en question*, Bergeron, Arsenault et St-Pierre (2015) abordent l'évolution des musées au Québec et dans le monde depuis 1950. Au Québec, la muséologie a évolué rapidement puisque nous avons peu de tradition muséale avant 1950, hormis quelques musées privés et quelques musées ouverts au public. La muséologie québécoise a pris un nouveau départ vers 1970 avec la hausse des budgets des musées et la professionnalisation de ses travailleurs, influencés par l'Expo 67 et le travail de Freeman Tilden aux États-Unis sur l'interprétation. On parle alors de nouvelles muséologies, d'écomusées et de musées-territoires. Au Québec, la nouvelle muséologie a changé le rapport aux objets et leur mise en exposition, la prise en compte des visiteurs, les méthodes de travail, la culture institutionnelle et l'attitude des musées envers l'innovation et la créativité. Les tendances actuelles marquantes sont le tournant vers les visiteurs et l'éducation, l'inclusion des minorités ethnoculturelles, le tourisme culturel et le tourisme créatif, et enfin les technologies et l'interactivité.

Dans l'article « Le patrimoine culturel immatériel et les musées : perspectives et défis », issu du même ouvrage, Laurier Turgeon pose un regard actuel sur les défis que rencontrent les musées dans l'intégration d'éléments de culture immatérielle au sein de leurs institutions.

Le patrimoine immatériel permet de modifier le rapport à l'objet; celui-ci devient un lieu de communication plutôt que de simple contemplation. Il contribue à rendre l'objet plus vivant et à restaurer ses fonctions sociales et identitaires. Il met en valeur la parole et les gestes et, plus généralement, le corps comme lieu de performativité du patrimoine. (Turgeon, 2015, p.218)

Turgeon souligne également que les nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) offrent des possibilités illimitées de captation, de conservation et de communication du patrimoine immatériel. Le recours au patrimoine immatériel est aussi

favorisé par les approches plus participatives et sociales, d'autant plus que le patrimoine immatériel dispose désormais d'une reconnaissance juridique. Dans mon projet, j'ai souhaité capter le plus d'informations et d'expériences possibles par le biais de la caméra vidéo et de l'enregistrement sonore. Comme l'explique Laurier Turgeon, le patrimoine en général a un caractère dynamique en opposition avec les notions de folklore et de coutumes traditionnelles.

Depuis la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de 2002, qui a force de traité international, le patrimoine immatériel est considéré comme un agent actif non seulement de la conservation des cultures traditionnelles, mais aussi de leur renouvellement par le développement d'un sentiment d'appartenance, le soutien à la créativité humaine et la reproduction durable des groupes socioculturels. (Turgeon, 2015, p.222)

2.2.1 MÉDIATION CULTURELLE

Ma démarche s'inscrit dans une médiation culturelle par l'art qui ne cherche pas à apaiser le conflit, mais plutôt à permettre à ceux que l'on a fait taire de reprendre leur droit à la parole. Selon l'auteur Jonathan Veillette, le médiateur n'est jamais neutre. En cela, je m'oppose à toute conception qui viserait à instrumentaliser la médiation culturelle afin d'imposer les vues d'un pouvoir politique en mal de nouveaux moyens de propagande. Au contraire, la médiation culturelle doit servir à la réappropriation du pouvoir politique par le peuple et à l'inclusion sociale plutôt qu'au formatage de la pensée. Veillette met en relief le rôle médiateur des pratiques culturelles et sa dimension politique, niant la tendance à considérer le médiateur comme un acteur neutre entre le public (ou la société civile) et les institutions culturelles (ou les décideurs) :

S'il existe, comme le souligne Jean-Marc Fontan, une forte tendance dans la littérature sur la médiation culturelle à évincer la dimension politique des pratiques médiatrices (Fontan, 2007 : 12), celle-ci nous semble due à l'utilisation du terme « médiation », qui renvoie au travail d'un médiateur, entendu généralement comme « acteur neutre » qui interviendrait en vue de résoudre un conflit. La question étant : qui peut se targuer d'être neutre? On ne devrait pas, à notre avis, écarter la dimension politique de la médiation culturelle, et c'est une redéfinition ou plutôt une « reconsidération » de la médiation elle-même qui devrait nous fournir la clé de cette dimension politique qui lui est propre. (Veillette, 2008, p. 105)

Il ne s'agit pas d'assainir la problématique d'un groupe donné, mais de lui donner parole, de matérialiser avec lui. Les approches collaboratives, qui réaffirment la place des experts d'usage et les préfèrent aux experts externes à la communauté quand il est temps de traiter d'eux-mêmes, de leur réalité, sont donc privilégiées dans ma pratique. Un de mes objectifs principaux est de donner la parole aux expropriés, ce qui peut avoir un effet de provocation selon l'auteur Hugues De Varine, dont j'ai explicité l'influence précédemment sur ma méthodologie de recherche création.

Enfin, objectif final, toute action prétendue culturelle, c'est-à-dire toute politique concertée d'encouragement de l'initiative et de l'innovation culturelles, doit viser à la provocation et non à l'assoupissement. Ce n'est pas d'opium que l'homme a besoin, mais d'incitations et d'impulsions. (De Varine, 1976, p. 169)

Réveiller les souvenirs douloureux de l'expropriation a davantage favorisé, à mon avis, l'expression que la guérison. Cette prise de parole était toutefois nécessaire afin de bien ancrer le projet dans la réalité qui a été vécue par ma famille, et non seulement dans mes perceptions de l'événement. Au fil du projet, j'ai réalisé que j'en savais bien peu au préalable sur l'expropriation que ma famille avait subie. J'ai aussi pris la mesure de la résilience dont avait fait preuve ma famille.

Dans *La culture des autres*, Hugues De Varine aborde la notion de culture des autres, soit un regroupement de toutes les cultures qui ne sont pas celle de l'élite occidentale : cultures populaires, cultures des minorités ethnoculturelles et cultures d'ailleurs. Il s'agit d'une vaste entreprise de dé-hiérarchisation et de dé-folklorisation des cultures des autres, en plus d'être un plaidoyer pour une culture plurielle et vivante. L'auteur dénonce la centralisation culturelle, et plaide pour une pédagogie de la libération culturelle, à l'instar de Paolo Freire et de sa pédagogie de l'opprimé. Sur la notion de patrimoine, De Varine affirme ceci :

[...] le patrimoine, au sens le plus large de généalogie culturelle de l'homme, ne peut être une fin en soi, mais il est une composante indispensable. Il convient de le connaître et d'être capable de l'utiliser sans le stériliser, c'est-à-dire de le transformer. (De Varine, 2002, p. 168)

Mon processus de création a favorisé la transformation de mon patrimoine familial, matérialisant les souvenirs et les impressions dans un projet artistique.

2.2.2 NOUVELLE MUSÉOLOGIE

Hugues De Varine décrit la nouvelle muséologie « comme [un] laboratoire permanent de recherche et d'expérimentation en vue d'une utilisation du patrimoine comme capital culturel, social et économique des communautés et des territoires » (De Varine, 2006). Au Québec, on peut noter la création de l'Écomusée du fier monde (Montréal) en 1980 comme une des premières manifestations de l'influence de la nouvelle muséologie. Par ailleurs, il s'agit du premier écomusée créé en milieu urbain. Sa mission vise à préserver l'histoire et le patrimoine du quartier ouvrier de Centre-Sud.

Le texte d'Hugues De Varine « L'écomusée : un mot, deux concepts, mille pratiques », rédigé à la suite d'une intervention lors d'une rencontre des musées d'Andalousie, résume l'évolution des écomusées depuis leur origine dans les années 1960 et les différentes pratiques de la nouvelle muséologie. Le mouvement des droits civiques aux États-Unis, la vague de décolonisation en Asie et en Afrique, la montée des revendications identitaires en Amérique latine et la création de musées régionaux et locaux en France ont été des éléments clés dans l'apparition de la nouvelle muséologie. De même, les écrits de Paulo Freire sur la conscientisation ont également influencé son développement. Les décennies 1970 et 1980 ont vu la montée de la nouvelle muséologie avec la création de nouveaux types de musées : les musées scolaires (Mexique), les musées locaux (zones rurales d'Europe de l'Ouest), les musées communautaires (Amérique latine et Europe du Sud) et les écomusées. À l'origine, le terme écomusée devait faire référence à un musée de sciences naturelles qui jouerait un rôle important dans l'éducation à l'environnement. Pour Hugues De Varine, cependant, « L'écomusée est un territoire, des patrimoines, une communauté. » (De Varine, 2006). Le terme est utilisé davantage aujourd'hui pour décrire un

musée ancré dans son territoire et qui met en valeur le patrimoine de sa communauté, et que celle-ci soit davantage impliquée dans les réalisations par rapport à un musée classique.

Selon Laurier Turgeon, les principes de la nouvelle muséologie ont fait une place grandissante au patrimoine culturel immatériel et aux approches moins élitistes, davantage communautaires de la muséologie traditionnelle. Laurier Turgeon pose un regard actuel sur les défis que rencontrent les musées dans l'intégration d'éléments de culture immatérielle au sein de leurs institutions. Les principes de la nouvelle muséologie ont fait une place grandissante au patrimoine culturel immatériel.

Le patrimoine immatériel permet de modifier le rapport à l'objet; celui-ci devient un lieu de communication plutôt que de simple contemplation. Il contribue à rendre l'objet plus vivant et à restaurer ses fonctions sociales et identitaires. Il met en valeur la parole et les gestes et, plus généralement, le corps comme lieu de performativité du patrimoine. (Turgeon, 2015, p. 218)

Le patrimoine en général a un caractère dynamique en opposition avec les notions de folklore et de coutumes traditionnelles. Le patrimoine culturel immatériel, tel que défini par l'UNESCO, « se manifeste notamment dans les domaines suivants : a) les traditions et expressions orales; b) les arts du spectacle; c) les pratiques sociales, rituels et événements festifs; d) les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers; e) les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel. » (UNESCO, 2003). Il s'agit davantage d'un processus de construction sociale que d'un produit. Il implique la participation du groupe, du choix du bien valorisé jusqu'à son interprétation et sa communication. Laurier Turgeon nous dit ceci à propos de la voix, vecteur par excellence de transmission d'émotion et de connaissance :

Que ce soit par le chant, le récit ou le cri, la voix a le pouvoir d'émouvoir, sans doute plus que toute autre expression corporelle. Libératrices de tensions psychiques, les expressions orales peuvent soulager le corps et, en même temps, renforcer la cohésion sociale par le partage d'expériences communes et d'émotions fortes. (Turgeon, 2015, p. 226)

Turgeon soutient que le musée du futur intègre le patrimoine culturel immatériel et les approches participatives. C'est dans cet esprit que je considère que les influences de la

nouvelle muséologie sont majeures dans mon projet. Ma démarche est ancrée dans un patrimoine qui est quasiment uniquement immatériel (savoir-faire, histoire de ma famille).

Une démarche hybride

L'art-action convoque le matériel et l'immatériel, dans une pratique on ne peut plus éphémère et immédiate. Le savoir-faire artisanal, le récit et le geste performatif s'allient dans un dispositif qui transmet tant qu'il ouvre les possibles. Trouver un milieu dans cette démarche qui se veut créatrice, contemporaine et transmettrice est le vrai défi. Se placer entre deux mondes, l'art contemporain et la muséologie, est une médiation en soi.

2.2.3 INSTALLATION

L'installation, fruit de multiples influences issues de l'architecture, des arts visuels et du design, semble être le médium privilégié par de nombreux artistes qui brouillent les frontières. L'ouvrage *Space, Site, Intervention : Situating Installation Art*, qui regroupe des textes d'artistes et de théoriciens, vise selon l'auteure principale (Erika Suderburg) à établir des termes de discussion et de débat sur les pratiques de l'installation et des pratiques *site specific* et à fournir un nouveau cadre critique qui encourage à repenser leur histoire. Dans le chapitre d'introduction, Suderburg décrit l'émergence de l'installation comme s'inscrivant dans la longue histoire de l'art et de l'architecture, de Stonehenge aux folies, ces manifestations d'art et d'architecture populaires et excentriques, en passant par les cabinets de curiosité des XVII^e et XVIII^e siècles. Ces folies sont mises en relation directement avec l'installation contemporaine, qui vise aujourd'hui à abolir la distinction entre high art et low art (ou folk art). Elle tire aussi sa source du principe de total work of art du Bauhaus de Walter Gropius. Suderburg introduit ainsi la notion d'installation :

L'installation, comme un genre, un terme, un médium et une pratique agit comme l'assimilateur d'une riche succession d'influences. Dans l'installation,

l'objet a été réarrangé ou récolté, synthétisé, agrandi et dématérialisé. (Suderburg, 2005, p. 3, trad. libre)⁵

Suderburg traite de la notion d'installation *site specific* (que l'on pourrait traduire grossièrement par : installation spécifiquement conçue pour un site, un lieu) :

Le *site specific* dérivé de la délimitation et de l'examen de l'espace de la galerie en relation à l'espace qui n'est pas limité par la galerie et en relation avec le spectateur [...] C'est la reconnaissance de la part des artistes minimalistes et des artistes du « land art » des années 1960 et 1970 que le « site » est en soi partie de l'expérience de l'œuvre d'art. (Suderburg, 2005, p. 4, trad. libre)⁶

Mon dispositif installatif était *site specific* au sens où il était ancré dans un lieu bien réel, bien que très éloigné de l'espace de la galerie. N'étant pas autorisé à prélever des morceaux de cet environnement puisque l'endroit visé est un parc national, c'est plutôt une tentative de reconstruire le site dans l'installation à partir de la mémoire et de l'esprit du site qui demeure en nous.

Selon Claire Bishop, l'histoire de l'installation se concentre autour de deux principes quant au spectateur : l'activation et le décentrement. L'activation du spectateur dans l'œuvre installative se réalise grâce à la mobilité du sujet, qui ne peut saisir l'ensemble de l'œuvre d'un seul regard, l'amenant ainsi à se déplacer pour en saisir la totalité. Le décentrement, ou fragmentation du sujet, découle des théories poststructuralistes des années 1960 et 1970 et soutient que le sujet a une identité qu'on pourrait qualifier de plurielle ou de multiple. Bishop soutient que le contexte de contestation de ces deux décennies (guerre du Vietnam, luttes

⁵ Installation as a genre, term, medium, and practice acts as the assimilator of a rich succession of influences. In installation the object has been rearranged or gathered, synthesized, expanded, and dematerialized. (Suderburg, 2005, p. 3)

⁶ Site specific derived from the delineation and examination of the site of the gallery in relation to space unconfined by the gallery and in relation with the spectator. [...] It is the recognition on the part of minimalist and earthwork artists of the 1960's and 1970's that 'site' in and of itself is a part of the experience of the work of art. (Suderburg, 2005, p. 4)

féministes, antiracistes, anticapitalistes) vient aussi marquer l'installation, notamment par le biais de la critique institutionnelle. Claire Bishop décrit ainsi l'installation :

Au lieu de représenter la texture, l'espace, la lumière et autre, l'installation artistique nous présente directement ces éléments pour que nous les expérimentions. Cela nous introduit et met l'accent sur l'immédiateté sensorielle, sur la participation physique (le visiteur doit marcher dans et autour de l'œuvre) et augmente notre conscience des autres visiteurs qui deviennent partie de l'œuvre. Plusieurs artistes et critiques ont soutenu que ce besoin de bouger autour et à travers l'œuvre pour l'expérimenter active le spectateur, contrairement à l'art qui requiert simplement une contemplation optique (ce qui est considéré comme passif et détaché). Cette activation est, de plus, vue comme émancipatoire, puisqu'elle est analogue à l'engagement du spectateur dans le monde. Une relation transitive est alors implicite entre « un public activé » et un engagement actif dans la sphère sociopolitique. (Bishop, 2005, p. 11, trad. libre)⁷

Le choix de l'installation comme forme s'est imposé afin de favoriser l'action du spectateur dans cette œuvre à marcher qu'est l'installation. L'espace de la galerie évoquait un territoire à parcourir, une histoire à reconstruire au fil de notre visite. L'expérience d'entrer dans l'installation de bois brûlé a changé la perspective sur l'objet puisque la matière pouvait alors nous entourer. Nous étions en quelque sorte à l'intérieur de cette maison qui n'existe plus que sous la forme d'une œuvre d'art.

Par cette démarche, j'ai souhaité explorer la zone de contact entre la muséologie et l'art contemporain. L'art, qui accepte une certaine marge d'ambiguïté et s'en sert pour ouvrir une dimension sensible, s'est taillé une place au cœur des approches de la nouvelle muséologie. Récemment, l'artiste Robert Lepage, issu du milieu théâtral, a créé l'exposition en réalité virtuelle *La bibliothèque, la nuit* au Musée de la civilisation de Québec. Cette

⁷ Instead of representing texture, space, light and so on, installation art presents those elements directly for us to experience. This introduces and emphasis on sensory immediacy, on physical participation (the viewer must walk into and around the work), and on a heightened awareness of other visitors who become part of the piece. Many artists and critics have argued that this need to move around and through the work in order to experience it activates the viewer, in contrast to art that simply requires optical contemplation (which is considered to be passive and detached). This activation is, moreover, regarded as emancipatory, since it is analogous to the viewer's engagement in the world. A transitive relationship therefore comes to be implied between 'activated spectatorship' and active engagement in the social-political arena. (Bishop, 2005, p. 11)

exposition a été inspirée par l'essai du même nom d'Alberto Manguel. Dans cette exposition à laquelle on accède par le biais d'un casque de réalité virtuelle, on peut visiter neuf bibliothèques réelles, comme la bibliothèque du Congrès (Washington DC, États-Unis), et une bibliothèque imaginée, celle du Nautilus dans *Vingt mille lieux sous les mers* (Jules Verne) (Musées de la civilisation à Québec, 2016).

En donnant à voir l'intangible, en laissant planer une part d'incertitude, l'artiste est la personne idéale pour exprimer l'immatériel. Il accepte et se sert d'une certaine marge d'ambiguïté pour ouvrir la dimension sensible. L'installation m'a semblé être la forme idéale pour représenter un lieu qui n'existe plus que par les souvenirs.

Cette démarche a donc été influencée par la démarche de Mona Hatoum, qui travaille sur les notions de mémoire et de trauma. Art Spiegelman, quant à lui, m'a fait me questionner sur la façon de mettre en récit une expérience vécue par ma famille avant ma naissance. Francis Alÿs m'a aidé à me positionner sur la place de la marche dans ma création. Les écrits de Pauline Chevalier et de Brian O'Doherty m'ont permis d'affirmer les liens de ma démarche avec l'art processuel. Au point de vue théorique, je me suis positionnée en lien avec les écrits sur la médiation culturelle (Veillette, De Varine), la nouvelle muséologie (De Varine, Turgeon) et l'installation (Bishop, Suderburg).

Mes ancrages théoriques sont de plusieurs ordres, afin d'avoir une panoplie d'outils pour ma démarche d'artiste-transmettrice. J'ai tenté de reconstruire une mémoire qui tend à se perdre avec le vieillissement des expropriés de Forillon. Jonathan Veillette m'a aidé à me positionner dans un rôle de médiatrice qui ne vise pas la neutralité, bien au contraire. Les écrits d'Hugues De Varine m'ont été utiles pour approfondir ma réflexion sur les liens de ma pratique avec la nouvelle muséologie, les experts d'usage et la notion de culture des autres. Laurier Turgeon m'a permis de situer l'apport du patrimoine immatériel dans ma pratique. Les écrits d'Erika Suderburg m'ont amenée à faire des liens entre ma démarche et l'installation

site specific, tandis que ceux de Claire Bishop m'ont aidée à approfondir ma compréhension de l'activation du spectateur dans l'installation. Le concept de subjectivation, tel que défini par Gilles Deleuze, a été mis en relation avec ma démarche. Michel de Certeau et Luce Giard m'ont amenée à explorer ce que signifie « habiter ». Enfin, Aryane Babin m'a permis de situer ma démarche artistique ayant pour sujet l'expropriation de Forillon dans une perspective historique.

CHAPITRE 3

PROCESSUS DE CRÉATION

3.1 UN PROCESSUS DE CRÉATION ANCRÉ DANS UN PAN DE L'HISTOIRE GASPÉSIENNE

L'historienne gaspésienne Aryane Babin a fait paraître en 2015, aux Presses de l'Université Laval, son mémoire de maîtrise intitulé « L'expropriation du territoire de Forillon : Les décisions politiques au détriment des citoyens ». Cet ouvrage expose les multiples décisions politiques qui ont mené à la création du parc Forillon, des recommandations du BAEQ à la bataille juridique qui a suivi l'expropriation et aux changements apportés aux lois après l'expropriation.

Le territoire du parc Forillon totalise 244 km². Pour créer le premier parc national fédéral au Québec, il a fallu exproprier 325 familles, qui ont appris le 22 juillet 1970 qu'elles avaient un délai de 18 mois pour quitter leurs propriétés. Le 22 janvier 1972, le territoire du parc devait être vidé de sa population. Le rapport du Bureau d'aménagement de l'Est-du-Québec (BAEQ), déposé en 1966, recommandait la création d'un parc national dans la région de Gaspé pour revitaliser l'économie du secteur touristique. Dès le début, Forillon a été l'objet d'un bras de fer entre le gouvernement provincial et le gouvernement fédéral sur les conditions d'une entente de coopération pour la création du parc. Le gouvernement fédéral avait prévu 10 M\$ pour l'aménagement, tandis que le gouvernement provincial fournirait 1,5 M\$ pour l'acquisition des terres. Avaient-ils envisagé que les habitants pourraient s'opposer à leur projet? Beaucoup de citoyens de la région de Gaspé souhaitaient la création du parc et les investissements qu'il nécessiterait. Jusqu'au dépôt du plan général d'expropriation, les habitants ignoraient si leurs propriétés seraient visées. Le BAEQ (1966) prévoyait que le parc se situerait surtout dans l'arrière-pays de Forillon, incluant quelques zones du littoral, et que les bâtiments resteraient. Il y aurait peu ou pas d'expropriations de

maisons, cependant on appliquerait un plan d'harmonisation des nouvelles constructions avec le patrimoine bâti.

Le plan du 11 février 1970 prévoit l'expropriation des maisons sur le territoire du parc, l'interdiction de construire dans cette zone et l'inclusion du littoral dans les limites du parc. Le 17 juillet 1970, le gouvernement du Québec sanctionne la « Loi sur le parc Forillon et ses environs » qui prévoit notamment la fusion de 12 villages avec Gaspé et de 5 villages avec Percé. Le plan d'expropriation est déposé à Percé le 22 juillet 1970. Ce n'est que le 21 août qu'est tenue à L'Anse-au-Griffon la première séance d'information pour les expropriés, 700 sont présents. Ils reçoivent une lettre les informant des procédures d'expropriation le 26 août. À partir du 22 juillet 1970, il est interdit de bûcher sur les terres visées par l'expropriation, alors que la majorité des foyers chauffe au bois et que plusieurs comptent sur la vente de bois de chauffage comme revenu d'appoint. Il est également interdit de déménager les propriétés visées par l'expropriation ou d'en récupérer les matériaux. La bataille juridique des expropriés durera de 1972 à 1975 et ira jusqu'en cour d'appel, donnant raison aux expropriés et majorant considérablement les indemnités.

Le 21 août 2010, le parc Forillon inaugure l'exposition « Ces Gaspésiens du bout du monde », qui rend hommage aux expropriés du parc. Le 14 février 2011, la Chambre des communes fait une motion d'excuses, suivie par l'Assemblée nationale le 20 octobre 2011. Le parc débute l'installation de panneaux d'interprétation rendant hommage aux expropriés pendant l'automne 2014.

De mon côté, l'aventure de recherche-crédation a débuté également pendant l'automne 2014, faisant écho et se nourrissant de tout le travail mené en parallèle par le Regroupement des personnes expropriées de Forillon en collaboration avec l'administration du parc. Bien que mon travail ne se situe pas du côté de la science historique, des repères chronologiques

m'ont semblé nécessaires pour favoriser la compréhension quant aux enjeux soulevés et pour mettre en relation l'histoire du Québec et ma propre histoire familiale.

3.2 ŒUVRES PRÉALABLES

Dans ce chapitre, nous verrons les étapes de création qui ont mené à la réalisation de cette exposition. Cette démarche s'est étalée sur deux ans et demi et a impliqué plusieurs membres de ma famille, ainsi que la participation de collègues artistes. Je me suis concentrée sur la maison détruite et la terre à l'abandon, en tant qu'éléments manquants de mon patrimoine familial. Différentes expérimentations m'ont amenée à explorer toujours plus en profondeur ce vécu d'expropriés et à esquisser des méthodes de travail collaboratif d'une artiste avec sa famille. J'ai aussi exploré la relation entre création et résilience, ici par rapport à un trauma vécu par une communauté de plusieurs centaines de personnes à l'époque, du point de vue de ma famille.

3.2.1 POUR FAIRE UNE LONGUE HISTOIRE COURTE

Il s'agit d'une installation performative réalisée à la Galerie L'œuvre de l'autre (Chicoutimi) dans le cadre de l'exposition collective *Liaisons croisées* des étudiants de la maîtrise en arts de l'Université du Québec à Chicoutimi, en novembre 2014. Cette étape de création a été ma première occasion d'explorer le sujet de l'expropriation de mes grands-parents et a révélé mon désir de transmettre cette histoire par une panoplie de moyens artistiques. Dans le cadre de cette création, j'ai également constitué le début d'un corpus d'histoires et de photos de famille et j'ai présenté le projet à ma famille, qui l'a accueilli favorablement. Comme l'élaboration de ma méthodologie n'était encore qu'à ses débuts, j'ai procédé par tâtonnement pour ce projet. C'est donc à distance, par téléphone et par vidéoconférence, que j'ai recueilli les témoignages de ma famille. J'ai vite réalisé qu'il serait essentiel d'aller voir ma famille en personne pour continuer ma démarche. Cette étape de recherche-crédation m'a aussi fait comprendre que je devais prendre en compte l'intersubjectivité inhérente à ma

démarche, ce qui a orienté mes questions de recherche. J'ai aussi réalisé que j'aimais le contact direct avec les visiteurs et que je souhaitais être en présence de mon œuvre finale, ne sachant pas à ce moment-là quelle forme elle prendrait, pour sa présentation publique.



Figure 4 : Pour faire une longue histoire courte (2014)

Galerie L'œuvre de l'autre
Crédit photo : Renée Tremblay

3.2.2 IL ÉTAIT UNE FOIS LA MAISON DE MONSIEUR ET MADAME PERRY

Cette action a été réalisée en collaboration avec Isabelle Duchesne en 2015 dans le cadre du cours *Production en art*. Nous avons saisi l'occasion de mettre en relation nos deux pratiques artistiques. La recherche-crédation d'Isabelle Duchesne porte sur le dessin et les savoir-faire traditionnellement féminins comme le crochet et le tricot. Nos préoccupations communes sur la transmission de ces savoirs ont été centrales dans ce travail. Au début de l'action, les aquarelles d'Isabelle, représentant la maison de mes grands-parents, étaient accrochées sur un mur noir. Pendant qu'Isabelle posait une tringle à rideaux dorée sur le mur, juste en haut des aquarelles, j'ai lu le texte ci-bas pour mettre en contexte notre action. La tringle à rideaux supportait quatre mini-rideaux en tissu diaphane, cousus à la main. Sur deux de ces rideaux, Isabelle avait dessiné une forme de maison dont le motif rappelait un napperon en crochet. Les deux autres rideaux étaient brodés de fil de couleur ocre, la forme étant un dessin de la maison lors de son achat en 1960. Il est à noter que des rénovations ont été nécessaires par la suite, dont la démolition de la cuisine d'été. La forme a été inspirée d'une photographie de la maison réalisée dans les années 1940 à vol d'avion.

Texte lu : « Il était une fois la maison de Monsieur et Madame Perry. Mes grands-parents Herbert et Gilberte ont acheté leur première maison en 1961 à Péninsule. La maison avait été construite en 1890 et avait appartenu à M. Dillon, un médecin d'origine britannique. À sa mort, la maison était restée telle quelle. Mes grands-parents ont donc acheté une maison toute meublée. La maison était vieille et inhabitable à leur arrivée. Mon grand-père entreprit donc de la soulever à l'aide de billots de bois pour couler une fondation. Il a aussi démoli la cuisine d'été.

Pendant que mon grand-père rénovait la maison, ma grand-mère l'habillait. Elle avait choisi des rideaux de velours brun-jaune et du voilage blanc pour habiller les grandes fenêtres du salon. Elle avait déposé un à un les "doilys", des petits napperons de dentelle,

sur les tables basses. Elle avait placé des courtepointes sur les lits des quatre chambres. C'était devenu la maison des Perry de Péninsule.

Dix ans plus tard, les évaluateurs arrivaient et leur offraient à peine ce qu'ils avaient payé, à prendre ou à laisser, pour partir. La maison a été brûlée et la famille a dû reconstruire une maison dans un nouveau développement à Gaspé. Un petit bungalow avec un terrain à peine assez grand pour y faire un potager. Ils ont dû céder la terre à bois d'un mile et quart de long. Aujourd'hui, il reste une fondation disparue sous les herbes hautes et un grand terrain vague. Et une terre à bois, qui aurait suffi pour une vie entière, à l'abandon.

Pour moi, c'est encore la maison des Perry de Péninsule. »



Figure 5 : Il était une fois la maison de Monsieur et Madame Perry (en collaboration avec Isabelle Duchesne, 2015)

Crédit photo : Jérémie Bellemare et Laurane Parrique



Figure 6 : Photographie aérienne de la maison de mes grands-parents à Péninsule vers 1940

Photographe inconnu

3.2.3 DES POMMIERS ET DU LILAS

Cette action a été réalisée en 2015 dans le cadre du cours *Transmission : lieux et mécanismes*. Dans cette étape de recherche-crédation, j'ai voulu décrire l'expérience de l'expropriation du point de vue de l'enfant. En 1971, mon père avait trois ans. Aujourd'hui, quand je lui en parle, il me dit qu'il n'a pas de souvenir de la maison où il est né, seulement des rêves où il reconstruit leur maison de Péninsule. Ma tante Eileen, l'aînée, a plus de souvenirs, mais elle ne me les avait jamais racontés. Je n'avais jamais abordé le sujet avec mon oncle Kim auparavant. Je voulais susciter un questionnement sur l'importance d'avoir un territoire ancestral et sur la difficulté causée lorsqu'on nous l'arrache, particulièrement lorsqu'on est encore enfant. Pour ce faire, j'ai mené des entretiens avec mon père, mon oncle et ma tante. Pour moi, la démarche de transmission vise à ce que nous gardions en mémoire ce que nous souhaitons voir se reproduire et ce que nous voudrions ne pas avoir vécu dans notre histoire. Pour le gouvernement fédéral, mon père, né à Péninsule, n'est pas un exproprié puisqu'il n'était pas propriétaire de la maison. Il est considéré comme un descendant, comme un exproprié de deuxième génération, alors qu'il l'a vécu comme toute sa famille. Il avait des souvenirs très flous de la maison avant qu'elle ne soit détruite. Mon père affirme qu'il a rêvé de nombreuses fois qu'il était dans la maison, qu'il aurait voulu avoir des souvenirs. Il m'a ensuite raconté un peu de la vie à Gaspé, puis m'a dit qu'il était retourné plusieurs fois sur la terre de Péninsule étant enfant. Mon père m'a aussi raconté qu'ils allaient, à la fin du printemps, voir le lilas sur leur terre à l'abandon et le pommier de leur ancien voisin. Dans les années qui ont suivi, il était rare d'en parler ouvertement au sein de la famille. Ce souvenir venait aussi rejoindre les miens, puisque j'ai beaucoup de souvenirs du lilas et du pommier de mes grands-parents, à Gaspé.

Par la suite, j'ai fait une entrevue avec mon oncle Kim par Skype également. Il avait des souvenirs plus précis que mon père, ayant 4 ans au moment de l'expropriation. Il se remémorait comment la maison était faite, où était sa chambre et de quoi avait l'air le salon.

Mon oncle se rappelait aussi de la cour où il s'amusait avec son frère, mais il n'avait gardé aucun souvenir du moment de l'expropriation. Il s'est souvenu qu'ils allaient chercher des pommes chaque automne, mais que le terrain changeait très rapidement, étant à l'abandon. La cueillette du lilas était un de ses meilleurs souvenirs, puisque mon grand-père avait choisi une branche pour la planter devant leur nouvelle maison à Gaspé. À ce moment, il ne comprenait pas vraiment ce que signifiait l'expropriation qu'ils avaient subie. Il pensait que chaque été, ils retournaient dans ce beau et grand parc pour voir les pommiers et le lilas et pour s'amuser. Il ne réalisait pas à ce moment que la maison où il avait vécu les premières années de sa vie était à quelques pas. Un peu plus tard, il a su un peu de l'histoire, sans vraiment réaliser ce que ça signifiait. Il ne le vivait pas alors comme un drame, mais comme une histoire très lointaine. Il m'a alors confié qu'il aimerait avoir des souvenirs de la vue qu'ils avaient sur la baie de Gaspé, du « coin de paradis qu'ils avaient ». Il ressentait aussi l'amertume de mon grand-père, habitué aux grands espaces, maintenant confiné sur un petit terrain dans un quartier résidentiel.

Enfin, j'ai mené une entrevue téléphonique avec ma tante Eileen, qui avait 10 ans à l'époque. Elle avait des souvenirs très nets de la maison et de sa chambre, au deuxième étage, avec une vue sur la cour arrière. Elle se souvenait aussi d'être restée seule avec sa mère dans la maison pendant que mon grand-père naviguait sur les Grands Lacs des mois durant. Elle avait donc eu une relation particulière avec cette grande maison bordée par la forêt. Pour elle, il a été très difficile d'apprendre la nouvelle de leur expropriation. Elle avait des amis dans le voisinage et se sentait bien dans cet environnement. Petite, elle marchait souvent dans la forêt. Selon elle, « on n'étaient pas encore partis qu'on n'étaient plus chez nous ». Elle était là quand les arpenteurs sont venus, en pleine journée, annoncer le montant que le gouvernement leur offrait. Elle a vécu cette expérience comme un déracinement. C'est chez elle que j'ai senti le plus de révolte quant à cet événement. Elle m'exprimait le sentiment déchirant de devoir partir quand on aimerait rester à un endroit où on est bien, mais qu'on ne peut pas.

J'ai alors eu l'idée de voiler mes yeux avec des branches de lilas, comme si c'était la seule chose que je pouvais voir à présent. Le lilas n'étant pas en saison, je me suis creusé la tête pour trouver une façon de le symboliser. Le choix de broder une branche de lilas s'est imposé, puisque le médium me rappelait la transmission de ce savoir-faire par ma grand-mère quand j'étais enfant. J'ai aussi voulu ajouter des fleurs de pommier sur le tissu que j'allais utiliser pour bander mes yeux. C'est alors que j'ai eu l'idée d'une conteuse aveuglée par les souvenirs qu'elle essaie de reconstruire. J'ai donc reconstruit un récit à partir des souvenirs partagés par mon père, mon oncle et ma tante. À cette histoire, j'ai ajouté mes propres souvenirs d'enfance reliés à la maison de mes grands-parents à Gaspé. J'ai réalisé que le lilas et le pommier avaient une place importante dans ma mythologie personnelle. De cette façon, je créais une multiplicité des points de vue dans le même récit et je brouillais les pistes pour savoir à qui appartenait vraiment le souvenir. Le choix de l'habillement était destiné à rappeler l'époque à laquelle je faisais référence, soit la fin des années 1960. C'est une tenue que j'avais déjà portée pour présenter le même type de travail. Je voulais présenter une œuvre tenant à la fois de l'art-action et du récit, à la manière d'une heure du conte.



Figure 7 : Des pommiers et un lilas (2015)

Crédit photo : Clarinthe de Langie

3.2.4 RECONSTRUIRE UNE MAISON BRÛLÉE

Cette action a été réalisée dans le cadre de la soirée artistique du Colloque étudiant du Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT) au mois de mars 2016 à l'Université Laval (Québec). Agenouillée dans un corridor, vêtue d'une chemise blanche et d'un pantalon noir, j'amorçais la première broderie de la série qui serait finalement présentée dans mon exposition de fin de maîtrise. Tout en brodant, je racontais tout le processus qui m'avait amenée là, mon obsession de reconstituer cette maison brûlée par la création.



Figure 8 : Reconstruire une maison brûlée (2016)

Crédit photo : Maxime Girard

3.3 EXPOSITION FINALE : PARCOURS DU VISITEUR ET ŒUVRES RÉALISÉES

Ma création s'articule d'abord autour de la maison de mes grands-parents, brûlée après l'expropriation, effaçant toute trace des dix années qu'ils ont passées sur ce territoire. La terre à bois de mon grand-père a également une place importante dans mon imaginaire. Le visiteur entre et trouve à sa droite un dispositif documentaire : une porte posée sur des tréteaux, qui sert de table, sert aussi de support de projection pour une ligne du temps des événements ayant marqué l'histoire de ma famille et celle de l'expropriation. La pièce centrale est une petite structure de maison, assez grande pour que quelques personnes puissent y entrer, construite à partir de bois brûlé. Un espace de projection est également aménagé au fond de la salle afin d'y diffuser en continu les vidéos que j'ai réalisées lors d'une longue entrevue marchée sur la terre de mon grand-père. Une action performative répétitive a aussi été accomplie tout au long de l'exposition : une broderie, rendant hommage à ce savoir-faire que j'ai appris de ma grand-mère. Pendant la durée de l'exposition, j'ai été présente pendant les heures d'ouverture de la galerie, afin de rencontrer les spectateurs dans un contexte plus intime que celui du vernissage, profitant de cette rencontre public-artiste comme d'un moment pour partager l'expérience du déracinement et susciter une réflexion à ce propos chez les spectateurs.

3.3.1 ÉTAPES DE LA CRÉATION DE L'EXPOSITION FINALE

3.3.1.1 MARCHE EN FORÊT

Le tournage de la marche en forêt s'est déroulé au mois d'octobre 2015 avec l'aide précieuse de ma collègue vidéaste-photographe Justine Bourdages. Le tournage a été fait à l'aide d'une caméra de type NX-5 et d'une caméra de type Go-Pro.

3.3.1.2 ENTREVUE PHOTO

Par la suite, une discussion a été menée à la maison de mes parents avec comme support visuel le carousel photo et les diapositives réalisées à partir de photos numérisées. J'ai pris des photos numérisées par ma famille lors de la collecte de données réalisée pendant l'automne 2015 afin de les faire imprimer sur des diapositives. Le choix des photographies a été validé lors de cet entretien de groupe.

3.3.1.3 INVENTAIRE THÉMATIQUE

Les entretiens ont été verbatimés puis découpés par thème, ce qui a permis à dix thèmes de ressortir du discours : Ce qui a changé/évolution, Voisinage/liens sociaux, Perte du territoire et de ses ressources, Perte de la mémoire du territoire, Perte de dignité, Perte de la maison, Histoire du territoire, Garder des souvenirs/résilience, Histoire familiale, Connaissance du territoire.⁸ J'ai défini ces thèmes à partir d'énoncés synthèses, puis j'ai proposé à ma famille de participer à une activité de modélisation et de déploiement thématique. La méthodologie employée est celle qui est décrite dans *Le petit guide de la grande concertation : création et transmission culturelle par et avec les communautés* (Kaine, Bellemare, Bergeron-Martel et De Coninck, 2016). L'activité de modélisation a été l'occasion de valider les thèmes ressortis de l'analyse et leurs définitions. Par la suite, nous avons ensemble organisé les thèmes et des images les illustrant. Les thèmes *Perte de la maison* et *Perte du territoire et de ses ressources* ont été jugés comme centraux.

⁸ Afin de ne pas alourdir le texte, les définitions thématiques sont présentées en Annexe 1 : Synthèses thématiques.



Figure 9 : Modélisation réalisée avec mon père, ma grand-mère et mon grand-père (2016)

3.3.2 ZONE DOCUMENTAIRE

Le visiteur, en entrant dans la galerie, retrouvait à sa droite la « zone documentaire », qu'il pouvait consulter au début ou à la fin de sa visite, à sa guise. La zone documentaire était constituée d'une table construite à partir de tréteaux et d'une vieille porte en préfini sur laquelle j'avais au préalable pyrogravé des marques qui formaient, avec la projection, une ligne du temps. Cette **ligne du temps** présente les principaux événements de l'expropriation des habitants du parc Forillon du point de vue de ma famille. Dans la logique de l'inventaire participatif, il était important de rendre compte de l'histoire collective à travers l'histoire de famille, c'est-à-dire en ancrant l'histoire collective à partir de l'expérience des experts d'usage. On y retrouvait donc les étapes de l'expropriation ainsi que les événements politiques reliés à celle-ci (l'adoption de la Loi d'exception, par exemple). Cette ligne du temps faisait également une place à des événements familiaux, comme la naissance des enfants, mais aussi à d'autres événements reliés à l'expropriation de Forillon comme les événements similaires survenus à Sainte-Scholastique (Québec) et à Kouchibouguac (Nouveau-Brunswick). Cette ligne du temps commençait en 1960 et allait jusqu'en 2017, année du projet d'exposition. L'idée d'une zone documentaire s'est imposée comme complément des œuvres, dans une volonté de transmettre des notions historiques et une partie de ma démarche, de façon à ce que les visiteurs aient le choix de consulter ce qui les intéresse. La zone documentaire comprenait également des **articles de journaux** que le visiteur pouvait consulter, les définitions thématiques ressorties de l'inventaire participatif et la **motion d'excuses** de l'Assemblée nationale, qui étaient y étaient posés sur la table. Au mur, j'avais affiché trois photos de la maison familiale prises à l'époque de l'expropriation.



Figure 10 : Zone documentaire (2017)

Crédit photo : Justine Bourdages
Galerie L'œuvre de l'autre, 2017

3.3.3 CAROUSEL

En continuant droit devant lui, le visiteur arrivait devant une projection en continu de photographies diverses, à l'aide d'un vieux projecteur de diapositives. Le visiteur pouvait s'asseoir sur le banc devant la projection et mettre une paire d'écouteurs pour écouter un entretien de groupe que j'ai réalisé avec ma famille, autour des mêmes diapositives.



Figure 11 : Carousel

Conversation enregistrée lors d'une séance de visionnement de diapositives, 2015
 Voix : Herbert Perry, Gilberte Côté, Hal Perry, Camille Perry
 Sources des photos : Hal Perry, Herbert Perry et Gilberte Côté, Eileen Perry, Parcs Canada
 Assistée par Justine Bourdages
 Crédit photo : Justine Bourdages

3.3.4 MAISON BRÛLÉE

Au centre de la salle, le visiteur rencontrait une structure de bois brûlé en forme de maison dans laquelle il pouvait entrer. Un banc était placé dans la sculpture afin d'inviter le spectateur à s'asseoir et à écouter la vidéo projetée sur le mur du fond. Cette œuvre a été inspirée par la forme très simple de la maison familiale, mais aussi par la petite maison jouet de ma tante Eileen, qui était sur le terrain à Péninsule. L'installation, qui a les dimensions d'une « maison-jouet » pour adultes, rappelle le geste d'incendie de la maison, comme un arrêt sur image avant la démolition qui a suivi l'incendie volontaire. Les plans de l'installation en bois brûlé et la maquette de celle-ci ont été réalisés avec mon père. Comme nous l'avons vu précédemment, il est préférable de mettre à profit les expertises des experts d'usage dans la réalisation d'un projet collaboratif, afin qu'ils se réapproprient l'événement par la création et que leurs savoirs et savoir-faire soient valorisés. J'ai donc demandé l'aide de mon père afin de dessiner les plans de cette sculpture.



Figure 12 : Maison brûlée (2017)

Épinette brûlée (assistée par Martin Presseau)
Crédit photo : Justine Bourdages



Figure 13 : Maison jouet, vers 1965

Source : Eileen Perry



Figure 14 : Maison de mes grands-parents avant sa démolition, vers 1970

Source : Parcs Canada

3.3.5 MAISONS BRODÉES

Au début de l'exposition, neuf broderies étaient affichées au mur, un espace vacant étant laissé au centre. Chaque broderie est montée sur un cerceau de bois d'un diamètre de 25 centimètres. La broderie, art traditionnel ayant traversé les âges, est devenue un acte performatif au travers duquel la maison est reconstituée, dans sa forme la plus simple. L'acte est répété maintes fois, puisqu'il ne permet pas de reconstituer la maison, seulement de créer de nouveaux souvenirs en lien avec celle-ci. C'est une action commémorative, rituelle. La broderie fut autrefois utilisée pour commémorer les grands événements de l'histoire (la tapisserie de Bayeux, par exemple, commémore pour l'éternité la conquête de l'Angleterre par les Normands). Dans ce projet, je l'ai utilisé comme un moyen de commémoration et de réappropriation de mon histoire familiale, nécessitant toutefois la médiation de la brodeuse ou des traces qu'elle laisse tout autour de ces broderies. Cette histoire familiale est toutefois en lien avec un épisode de notre histoire collective, soit l'expropriation des habitants de la péninsule de Forillon. Pendant toute la durée de l'exposition, j'ai été présente dans la galerie, assise sur une chaise faisant face au mur sur lequel j'avais posé mes broderies. Assise sur une chaise noire droite, j'ai réalisé ma dixième broderie, qui à la fin de l'exposition est allée rejoindre les autres sur le mur, dans un espace laissé vide jusqu'à la fin de sa réalisation. Les énoncés des cartels des broderies ont été tirés des définitions thématiques qui sont ressorties de l'inventaire thématique.



Figure 15 : Série de broderies (2017)

Galerie L'Œuvre de l'autre



Figure 16 : Rouge (2016)

Toile de coton, fil à broder, fusain

Le velours rouge d'un vieux fauteuil chez mes grands-parents, dans leur petite maison à Gaspé, construite après l'expropriation. Quand j'étais petite, on ne parlait pas de cet événement.

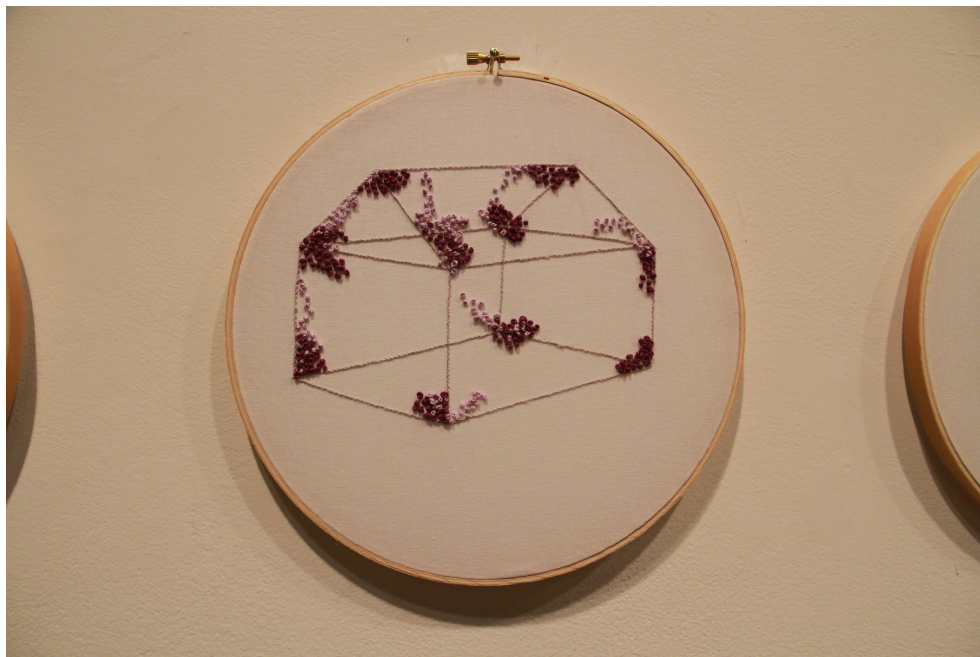


Figure 17 : Lilas (2016)

Toile de coton, fil à broder

Le lilas est encore là. Mon grand-père avait choisi une branche pour la planter devant leur nouvelle maison à Gaspé. Mon oncle Kim pensait que chaque été, ils retournaient dans ce beau et grand parc pour voir les pommiers et le lilas et pour s'amuser.



Figure 18 : Bûche (2017)

Toile de coton, fil à broder

Pendant trois ans, on a coupé du bois jusqu'à la montagne et on a tracé un chemin. On faisait attention à ne pas gaspiller de bois, car ça vaut de l'or. On en avait pour le reste de la vie.



Figure 19 : Foyer (2017)

Toile de coton, fil à broder

À partir du 22 juillet 1970, il est interdit de bûcher sur les terres visées par l'expropriation, alors que la majorité des foyers chauffe au bois et que plusieurs comptent sur la vente de bois de chauffage comme revenu d'appoint.

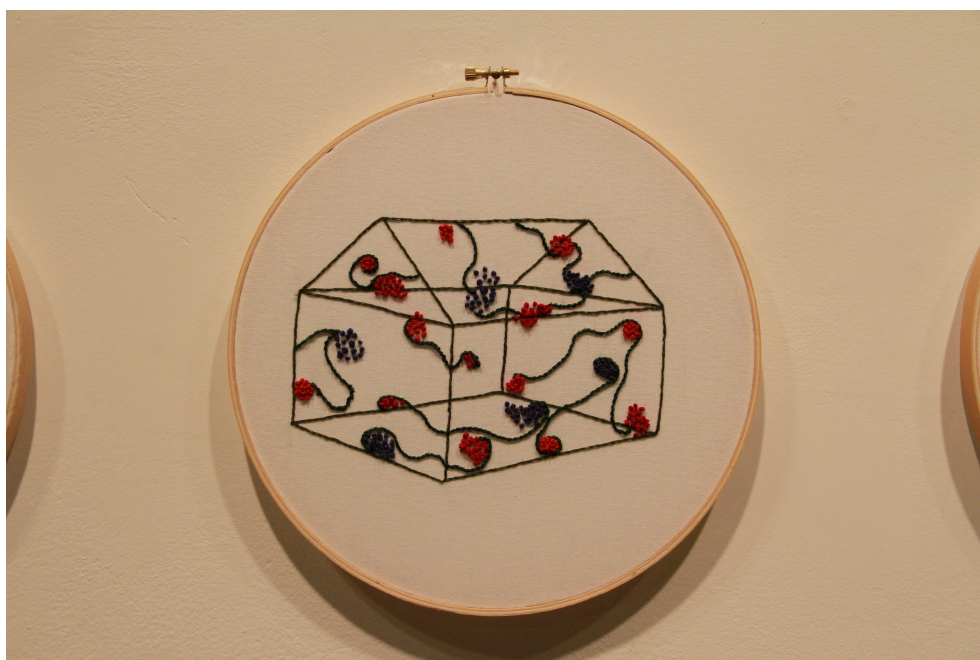


Figure 20 : Sous-bois (2017)

Toile de coton, fil à broder

Il y avait du bois pour le reste d'une vie. On retrouve aussi des champignons et du quatre-temps. Il y avait beaucoup d'essences d'arbre sur la terre et c'était bien conservé.



Figure 21 : Broderie réalisée pendant l'exposition (2017)

Toile de coton, fil à broder

Cette broderie a été réalisée dans l'idée de reconstruire une maison à partir d'un des seuls artefacts que ma famille a gardés : les poteaux de fer, que mon grand-père a réutilisé pour construire une clôture qu'il a peinte en rouge.



Figure 22 : Paysage (2017)

Toile de coton, fil à broder, à partir d'une photographie d'Hal Perry

Mon oncle Kim m'a confié qu'il aimerait avoir des souvenirs de la vue qu'ils avaient sur la baie de Gaspé, du « coin de paradis qu'ils avaient ».

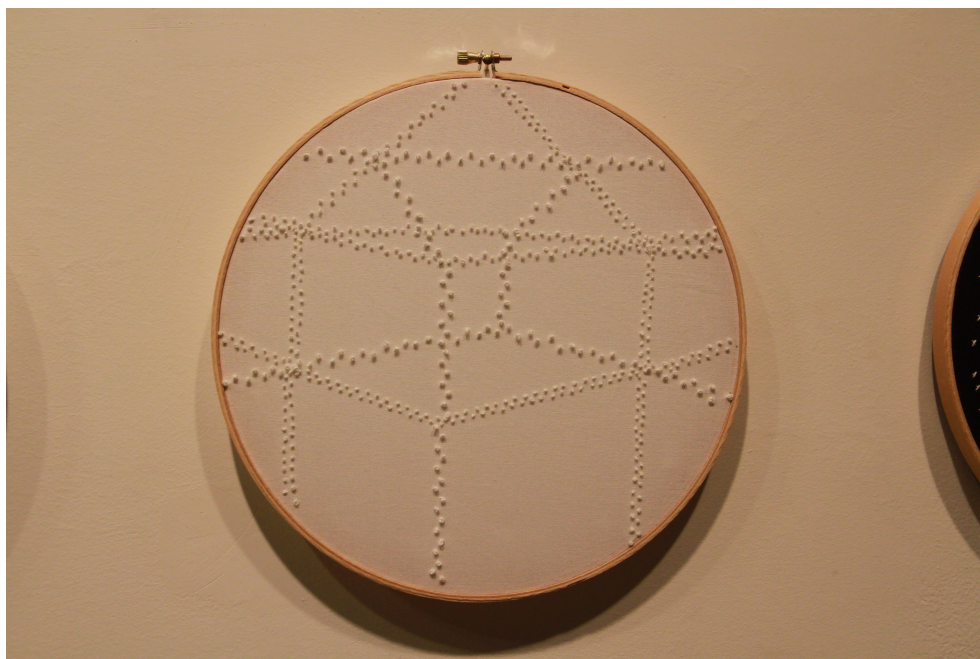


Figure 23 : Sentiers (2017)

Toile de coton, fil à broder

Il y a des traces du passage d'orignaux, car le terrain est tranquille, vu que c'est un parc et qu'ils ont toute la place. Maintenant les ours et les orignaux se promènent librement sur le terrain, c'est leur territoire, alors que c'était à nous avant.

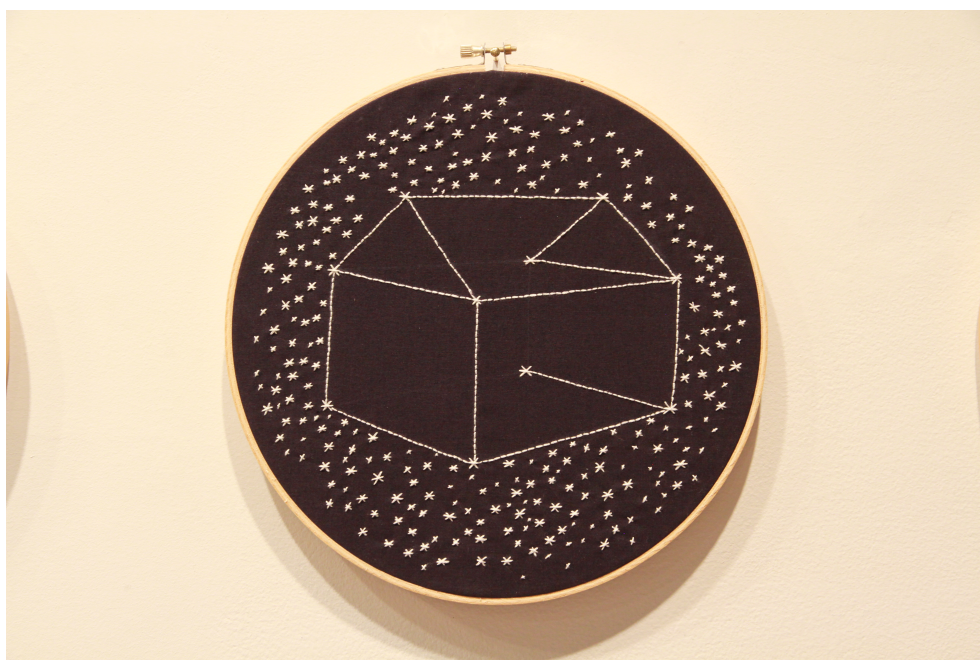


Figure 24 : Le ciel de Forillon (2017)

Toile de coton, fil à broder

C'est à Forillon que j'ai vu le plus d'étoiles dans le ciel, un soir d'hiver. Il n'y a plus les lumières de la ville, que les étoiles pour s'y repérer la nuit.



Figure 25 : Montagne (2017)

Toile de coton, fil à broder

Dans les années 60, il y avait beaucoup de petits arbres près de la maison, les gros arbres étaient sur la montagne. Il y avait un chemin dans le milieu de la terre pour aller bûcher où il fallait. Ça a pris trois ans pour se rendre à la montagne. La terre descendait presque jusqu'à la moitié de la montagne.

3.3.5. ALLER MARCHER

Sur le mur du fond, le visiteur pouvait voir une projection de la vidéo documentant la marche que j'ai faite avec mon père et mon grand-père sur la terre à bois expropriée en octobre 2015. La vidéo durait 13 minutes et était en couleurs. Il s'agissait d'un montage vidéo du point de vue de ma complice cinéaste Justine Bourdages, qui a filmé avec une caméra Sony NX-5. La projection recouvrait une bonne partie du mur de la galerie, afin que le visiteur se sente immergé dans la forêt, comme les marcheurs de la vidéo.



Figure 26 : Aller marcher (2017)

Vidéo, 13 minutes, Galerie L'œuvre de l'autre
Assistée par Justine Bourdages

3.4 UNE MAISON QUI NOUS HABITE ENCORE

Michel de Certeau et Luce Giard (1994) décrivent l'espace privé comme un véritable témoin de la vie de ceux qui l'habitent. Cet espace est le reflet de ses occupants, de façon plus ou moins volontaire, de par sa situation géographique, son aménagement, sa décoration, etc. C'est le lieu de l'intime et du sentiment de sécurité. Loin d'être statique, il évolue avec ceux qui l'habitent, et à son tour continue de les habiter. De Certeau et Giard énoncent ainsi leur vision des habitats : « Nos habitats successifs ne disparaissent jamais totalement, nous les quittons sans les quitter, car ils habitent à leur tour, invisibles et présents, dans nos mémoires et dans nos rêves. Ils voyagent avec nous. » (De Certeau, Giard et Mayol, 1994, p. 210). J'ai voulu matérialiser la maison, la façon dont je me la représente, dans une installation où elle est omniprésente. Cette recreation de la maison est déplacée dans l'espace public, soit l'espace de la galerie, où elle évoque toutes les maisons, faisant appel aux souvenirs des visiteurs quant aux maisons qu'ils ont habitées et qui les habitent encore.

Synthèse

Au cours de ma démarche de recherche-crédation, j'ai tenté d'aborder mon patrimoine familial comme un terreau fertile, duquel je pourrais faire émerger quelque chose qui parlerait à un grand nombre de personnes. Je voulais parler de la distance, de la perte, de la mémoire elle-même si fragile et précieuse. Pour cela, il fallait que je rattache l'œuvre à une expérience réelle tout en utilisant mon propre langage pour l'exprimer. Le patrimoine immatériel a ceci de particulier qu'il tend à évoluer au fil du temps, puisqu'il dépend des gens qui veulent le transmettre. Ce patrimoine, ce sont ces histoires d'une maison brûlée depuis longtemps, les savoirs sur la forêt, les savoir-faire utiles lorsqu'on vit à côté de celle-ci, le savoir-être nécessaire pour la fréquenter : toute une façon de vivre dont des morceaux survivent à travers nous, même lorsque l'on a depuis longtemps quitté un lieu. La façon choisie pour

transformer le patrimoine que l'on m'a transmis a été de lui poser un regard empreint de ma formation artistique. Le souvenir de la maison s'est alors matérialisé au moyen d'un dispositif installatif comprenant une sculpture de bois brûlé, des broderies démultipliant la présence de la maison et une projection de diapositives. J'ai mené des recherches afin de comprendre les événements qui ont mené à l'expropriation de ma famille et de tant d'autres, mettant en forme le fruit de ces recherches dans une zone documentaire. Enfin, la terre a été mise en valeur dans une vidéo évoquant ce que signifie *aller dans le bois*, mais pas n'importe lequel, celui où nos souvenirs habitent toujours, cachés par la nature qui a repris le dessus après quatre décennies.

La création invite à remplacer la passivité de la nostalgie par l'action. Ma démarche artistique a été motivée par la tension entre la perte de la mémoire, elle-même reliée à la perte de la maison familiale et à la perte du territoire, et la volonté de garder des souvenirs. Certaines des formes artistiques choisies dans ce projet sont éphémères (action, dispositif installatif comprenant une sculpture fragile de bois brûlé, récit) alors que d'autres ont l'opportunité d'être permanentes (broderie, vidéo, son), en accord avec cette tension entre la mémoire et sa perte, l'éphémérité et la permanence.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, j'ai présenté ma méthodologie de recherche-crédation, mes diverses influences artistiques et théoriques, les œuvres qui ont précédé la création de l'exposition finale et le contenu de l'exposition finale. Ma démarche de recherche-crédation a pour but de commémorer un événement et d'en faire un objet de création tourné vers l'avenir, témoignant de la perte d'une partie de mon patrimoine familial et de la résilience dont ma famille a fait preuve depuis les années 1970. Nous n'oublierons jamais cet événement, et je souhaitais réactiver cette mémoire et partager cette expérience particulière avec les visiteurs de l'exposition. En visitant mon dispositif installatif, les visiteurs sont devenus des agents de reconstruction de notre histoire, en l'activant par leur lecture des œuvres et par les conversations qu'ils ont eues avec moi. Dans ce dispositif installatif, j'étais dans la posture de celle qui reçoit les visiteurs dans ce qui représente son histoire familiale. Le visiteur était invité à entrer dans mon univers culturel, dans l'histoire de ma famille, et à partager un moment de co-présence du visiteur et de l'artiste. Pour moi, il était nécessaire de me positionner dans un endroit où je ne m'imposerais pas au visiteur, pour qu'il puisse prendre connaissance des œuvres à sa guise et à son rythme. J'ai donc choisi de m'installer dans la salle, concentrée sur mon ouvrage de broderie, assise, presque immobile, disponible pour le visiteur s'il le souhaitait et non de façon à lui imposer une interaction avec moi.

Tout au long de cette recherche-crédation, je me suis demandé comment je pourrais permettre la réappropriation symbolique des territoires perdus par les expropriés de Forillon en utilisant la transmission orale et l'expression artistique. Je me suis donc inspirée des principes de la concertation-crédation, de la nouvelle muséologie, de la marche comme méthodologie de création pour favoriser la transmission orale de mon patrimoine relié à notre expropriation du territoire de Forillon. J'ai ensuite travaillé l'installation, la vidéo, l'art-action, la broderie et le son comme médiums. Je me suis aussi demandé comment, en tant qu'artiste, je pouvais intégrer la parole de l'autre dans mon œuvre, tout en conservant ma propre voix.

Nous vivons dans un pays où le gouvernement a tiré, bien heureusement, des leçons de l'expropriation des habitants de la péninsule de Forillon dans les années 1970. Il est désormais possible, sous certaines conditions, de conserver sa maison sur le territoire d'un parc national. Cependant, l'histoire récente nous démontre que les vagues de migration et les opérations de dépossession sont loin d'être terminées. Un enjeu global se dessine, soit celui de la dignité des populations déplacées. Toute cette démarche m'a amenée à réfléchir à la question plus large des droits de la personne et à l'apport que les artistes et les muséologues peuvent amener.

Selon Jennifer Carter et Jennifer Orange (2015), il existe de nombreux musées dédiés à divers sujets concernant les droits de la personne, notamment l'Holocauste, les génocides et l'esclavage. Cette tendance à intervenir rappelle la nouvelle muséologie des années 1970 et 1980, avec l'objectif social des musées publics. Il faut distinguer les musées des droits de la personne et la muséologie des droits de la personne, qui est une forme de pratique qui enseigne des gestes de citoyenneté et des méthodes d'activisme. Les objectifs de cette muséologie sont l'éducation, la dissémination du savoir, la documentation et de susciter une réflexion morale sur le devoir civique et le comportement du bon citoyen. La muséologie des droits de la personne relie les activités d'enseignement et de commémoration, et peut servir à fournir des preuves pour traduire des personnes ou organisations en justice (collections muséales); en plus de sa fonction d'archivage, le musée est aussi activiste. Les musées dans cette optique font le pont entre les structures gouvernementales et la société civile, parfois en association avec des mouvements citoyens ou des OBNL. Les musées en général reflètent les réalités actuelles et influencent le futur, vers la progression, le statu quo ou la régression. Ce type d'action peut aider à enraciner les droits de la personne en nourrissant l'action et la réflexion chez le visiteur.

Sans affirmer que ma propre démarche de recherche-création ait touché la question des droits de la personne, je crois que la méthodologie que j'ai employée pourrait être utile pour créer avec des personnes qui ont vécu des migrations forc  es, notamment les membres des Prem  res Nations. Trois ans de travail avec les membres des Prem  res Nations et les Inuit m'ont rendue sensible au fait que nous appartenons au territoire plus qu'il ne nous appartient, et que même lorsque nous sommes arrachés à celui-ci, la mémoire du territoire persiste en nous. Mettre en récit ces souvenirs et les partager à un large public peut permettre d'activer l'empathie du visiteur. J'espère sincèrement que l'empathie que les visiteurs ont démontrée envers mon expérience sera également développée envers d'autres personnes déplacées, qu'il s'agisse de réfugiés ou de membres des Prem  res Nations.

En Gaspésie, j'aimerais présenter cette exposition dans la Maison Dolbel-Roberts du parc Forillon, qui est consacrée à une grande exposition sur les familles expropriées. J'aimerais ainsi présenter aux visiteurs la vision d'une artiste sur le sujet, petite-fille d'expropriés, et entrer en dialogue avec l'exposition à teneur historique. Un de mes souhaits serait de présenter ce travail à d'autres familles qui ont été touchées par cet événement, afin d'éventuellement réaliser un travail collectif avec un plus grand nombre de personnes. Dans ce travail de recherche-création, j'ai présenté le point de vue d'une seule famille, qui avait un attachement à une maison et à une terre à bois. D'autres familles ont perdu des commerces, des chalets et des lots cultivables lors de l'expropriation. J'aimerais continuer ce travail sur la notion, plus large, de dépossession et la mettre en relation avec des expériences autres que celle de ma famille. Un de mes projets à long terme est de mener une démarche semblable, ancrée dans les approches collaboratives, avec des membres des Prem  res Nations.

L'ensemble de cette démarche s'est inscrite dans le courant de la médiation culturelle par l'art. La médiation culturelle peut être un moteur pour l'action culturelle et doit permettre l'expression des collectivités et des individus les composant. Ce faisant, la médiation culturelle est politique et s'affirme comme un moyen de changement social et culturel. En tant

que médiatrice, je suis loin d'être neutre (Veillette, 2008), je ne crois pas résoudre un conflit, mais bien permettre aux visiteurs d'accéder à une expérience singulière, celle de ma famille qui a subi une expropriation dans les années 1970. Utilisant les données fournies par les experts d'usage (ma famille) et l'historienne gaspésienne Aryane Babin, j'ai tenté de fournir des éléments importants pour la compréhension de ma production artistique. Toute cette démarche a été une tentative concluante de concilier la transmission culturelle, la médiation culturelle et le travail de l'artiste. Au final, notre expérience a été matérialisée dans un dispositif installatif que j'ai eu la joie de fréquenter pendant la durée de l'exposition afin de réaliser une dixième broderie à placer dans la galerie. L'ayant terminée avant la fin de l'exposition, j'en ai commencé une nouvelle, qui s'inspire d'un autre artéfact : le miroir qui est posé dans l'entrée chez mes grands-parents. Je suis loin d'avoir terminé cette démarche de réappropriation symbolique de l'expropriation de mes grands-parents. Pour être capable de parler des expériences de dépossession des autres, je devrai d'abord comprendre le sens et l'ampleur de ce que ma famille a vécu. Bien que mon intention n'était pas de créer une dynamique de développement communautaire, je crois que la démarche a eu un impact sur ma famille et pourrait également inspirer d'autres familles ou d'autres groupes à faire de même. Il ne s'agissait pas de mener une démarche devant mener à une exposition de type écomusée, mais bien de m'inspirer de ces façons de faire pour créer une exposition d'art contemporain qui reflétait notre vécu.

BIBLIOGRAPHIE

- Babin, A. (2015). *L'expropriation du territoire de Forillon : Les décisions politiques au détriment des citoyens*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Bergeron, Y., Arsenault, D. Provencher St-Pierre, L. (dir.), (2015). *Musées et muséologies : Les muséologies nouvelles en question*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Carter, J., Orange, J. (2015). L'engagement éthique et la muséologie des droits de la personne : de la représentation à l'intervention dans les pratiques muséales. Dans Bergeron, Y., Arsenault, D. Provencher St-Pierre, L. (dir). *Musées et muséologies : Les muséologies nouvelles en question*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Bishop, C. (2005). *Installation art : a critical history*. London : Tate Publishing.
- Chevalier, P. (2011). De l'art processuel : dérivations sémantiques et esthétiques de l'œuvre. *Nouvelle revue d'esthétique*, 2 (8), 31-39.
- Davila, T. (2002). *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris : Éditions du Regard.
- Deleuze, G. (1990). *Sur la philosophie*. Paris : Éditions de Minuit.
- De Certeau, M., Giard, L., Mayol, P. (1994). *L'invention du quotidien : 2. Habiter, cuisiner*. Paris : Éditions Gallimard.
- De Varine, H. (1976). *La culture des autres*. Paris : Éditions du Seuil.
- De Varine, H. (2006). L'écomusée : un mot, deux concepts, mille pratiques. Repéré à <http://www.hugues-devarine.eu/img/cms/2006%20Ecomus%C3%A9e,.pdf>
- De Varine, H. (2002). *Les racines du futur : Le patrimoine au service du développement local*. Lusigny-sur-Ouche : Éditions ASDIC.
- Fisher, T. (2011). Aesthetics and the political: an essay on Francis Alÿs's Green Line. *Cultural Critique*, (78), 1-26.
- Godfrey, M. (2007). The artist as historian. *October* (120), 140-172.
- Kaine, É., Bellemare, D., Bergeron-Martel, O., De Coninck, P. (2016). *Le petit guide de la grande concertation : création et transmission culturelle par et avec les communautés*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Jean, M.-J. (2001). Le réseau et l'image. *Espace : Art actuel* (55), 14-18.
- Lionis, C. (2014). A past not yet passed postmemory in the work of Mona Hatoum. *Social Text*, 32 (2), 77-93.
- Lupien, J. (1991). L'installation : une modélisation singulière d'un contenu (surplus?) plastique. *Espace : Art actuel*, 7 (4), 13-17.
- Muchielli, A. (1983). *L'analyse phénoménologique et structurale en sciences humaines*. Paris : Presses universitaires de France.

- Musées de la civilisation à Québec (2016). La bibliothèque, la nuit. Repéré à <https://www.mcq.org/fr/exposition?id=425961>
- Spiegelman, A. (2011). *Maus* (25th anniversary edition). New York : Pantheon Books.
- Spiegelman, A. (2011). *MetaMaus*. New York : Pantheon Books.
- Suderburg, E. et al. (2005). *Space, site, intervention : situating installation art*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Tate (2000). Mesures of distances : Mona Hatoum : 1988. Repéré à <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-measures-of-distance-t07538>
- Turgeon, L. (2015). Le patrimoine culturel immatériel et les musées : perspectives et défis. Dans Bergeron, Y., Arsenault, D. Provencher St-Pierre, L. (dir). *Musées et muséologies : Les muséologies nouvelles en question*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- UNESCO. (2003). Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Repéré à <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/convention#art2>
- Veillette, J. (2008). Quand la culture fait médiation... *Revue Lien social et Politiques*, (60), 105-115.

ANNEXE 1

SYNTHÈSE THÉMATIQUE

Ce qui a changé/évolution

La végétation a beaucoup poussé sur le terrain. Il y a des arbres qui étaient tout petits lorsqu'on est partis et qui sont maintenant tous poussés. C'est comme si c'était dans la nature. Il y a des traces du passage d'originaux, car le terrain est tranquille, vu que c'est un parc et qu'ils ont toute la place. Ils sont directs chez eux maintenant, ils voyagent et ils ont tout ça pour eux. Le terrain n'est plus reconnaissable. Le Parc a installé une promenade en bois pour accéder au marais salant de la pointe de Penouille, il n'y avait rien avant. Il y a une ouverture du Parc pour faire des projets avec les expropriés depuis le quarantième anniversaire, ils font beaucoup de choses maintenant.

Voisinage/liens sociaux

Les voisins immédiats à gauche étaient Sidney Rabey et sa femme Gladys, chez qui Eileen allait parfois. Il y avait aussi Freddy Briard, Monsieur Cassivi et les Miller. Thorn et Dorothée Phillips avaient des pommiers. Dans les années 70, on venait cueillir des pommes, mais à moment donné les pommiers ne produisaient plus. Les gens à qui ils appartenaient ne vivaient plus. Tout le monde avait été exproprié, mais ils n'étaient plus dans la région.

Perte du territoire et de ses ressources

Beaucoup d'arbres étaient tout petits lorsqu'on est partis. Maintenant ça a poussé, ça tombe et ça pourrit. Il y avait des lièvres sur le terrain et on posait des collets. Le terrain comprenait une cédrière et une érablière, où on projetait de construire un camp. C'était un beau terrain d'un mile et demi de long, ce n'est pas drôle de l'avoir perdu. Pendant trois ans,

on a coupé du bois jusqu'à la montagne et on a tracé un chemin. Il y avait aussi du sapin, du bouleau, de l'épinette, c'était bien conservé. On faisait attention à ne pas gaspiller de bois, car ça vaut de l'or. On en avait pour le reste de la vie. Maintenant les ours et les orignaux se promènent librement sur le terrain, c'est leur territoire, alors que c'était à nous avant. C'est terrible d'avoir perdu tout ça.

Perte de la mémoire du territoire

Comme la terre a beaucoup changé, c'est difficile de demeurer dans ses limites quand on s'y promène. Hal n'en a aucun souvenir, même de quand il allait avec son père en skidoo, parce qu'il était trop jeune. Le terrain n'est plus reconnaissable.

Perte de dignité

C'était quelque chose de perdre de beaux terrains comme ça, de perdre tous ses arbres, surtout de la façon que ça a été fait. Un comité des expropriés a été créé pour dire au gouvernement ce qu'ils avaient fait. Au moment de l'expropriation, il n'y a pas eu de discussion du tout, pas de négociations. La maison avait été rénovée avec l'aide de la famille, sur 11 ans, avant d'être brûlée comme toutes les autres maisons. Même si Lionel Bernier a travaillé pour les expropriés parce qu'il voyait que ça n'avait pas de bon sens, mais il ne nous a eu qu'un petit montant de plus.

Perte de la maison

Il n'y a pas eu de négociations au sujet du prix pour la maison. Deux évaluateurs sont passés et ont déterminé le montant, soit 14 000 \$ pour la terre et la maison. Quand la maison a été achetée, elle avait plus de 70 ans et avait besoin de réparations (toiture, solage, armoires de cuisine, etc.). Après 11 ans, les rénovations étaient terminées. C'est grand-père

Nazaire qui avait scié les planches qui ont servi à construire la maison. Deux médecins, Dr Dillon et Dr Gingerman, ont habité cette maison. Elle n'avait pas de fondation à l'origine et la cuisine d'été a dû être détruite, avec l'aide de James et de grand père Lewis. Toutes les maisons ont été brûlées après l'expropriation.

Histoire du territoire

Péninsule a été marquée par la construction d'une base militaire, qui a beaucoup servi pendant la Deuxième Guerre mondiale. L'armée a construit des baraques, sur les terres bûchées, et ses installations avec les canons anti-sous-marins. Il y avait un chemin qui traversait toutes les terres et qui rejoignait le shortcut. Après la guerre, des avions sont passés et ont pris en photo les maisons. Ils vendaient alors les photos pour vingt dollars. Sur la photo, on voit une grange qui était en ruines lors de l'achat de la maison. La péninsule de Forillon était habitée jusqu'à Cap-Gaspé, où se trouvait un phare. Beaucoup de photos ont été prises par Jacques de Lesseps, un aviateur français. Les deux premiers docteurs du village ont habité la maison. Pendant l'expropriation, le jeune avocat Lionel Bernier a pris la décision de défendre les expropriés, alors qu'il sortait tout juste des études. Avant le quarantième, un comité a été créé pour dire au gouvernement ce qu'ils avaient fait. C'est important de documenter l'histoire des expropriés, parce que ça fait partie de l'histoire du parc Forillon et de Gaspé.

Garder des souvenirs/résilience

Les poteaux en fer de la clôture derrière chez Herbert et Gilberte viennent du moulin à scie de Nazaire. C'est utile et ça fait un souvenir quand on les voit. On prend des photos de la terre maintenant, on va marcher dessus et on se remémore tout ce qu'on a vu : des bouleaux, des érables, etc. La terre fait deux acres de large et un mile et demi de long. C'est entre autres à cause de ce projet qu'on remarque sur la terre. Ça va aussi laisser des

archives. Le Parc est ouvert à faire des projets avec les expropriés, ça a commencé avec le quarantième.

Histoire familiale

Grand père Lewis avait aidé à faire une set de sleigh pour charrier du bois de corde qui mesurait 22 pieds de long. Avec Pete Bouchard et son frère Lawrence, Herbert était allé bûcher loin dans le bois un hiver. Eileen avait une petite maison sur le terrain. Grand père Nazaire était forgeron et possédait un moulin à scie. Herbert aimait s'asseoir avec lui dans sa forge. Nazaire a scié le bois de la maison. James et grand père Lewis ont aidé dans les rénovations. Une des tantes de grand-maman Mary habitait à Cap-Gaspé. Hal est la 7^e génération de Perry en Gaspésie. Phillip est parti de Jersey, puis il y a deux John, Nazaire, Lewis et Herbert. Hal s'est ouvert le front en courant dans la maison à deux ans. Avec le temps, la famille s'est agrandie : quatre enfants, neuf petits-enfants et trois arrière-petits-enfants à ce jour.

Connaissance du territoire

Même si les arbres ont beaucoup poussé, on peut voir où était l'entrée environ. Le lilas est encore là. Dans les années 60, il y avait beaucoup de petits arbres près de la maison, les gros arbres étaient sur la montagne. Il y a des perdrix, des chevreuils, des orignaux et des ours qui se promènent maintenant librement sur la terre. Herbert y posait autrefois des collets pour les lièvres. Il y a une érablière sur le terrain, ainsi que beaucoup de bouleaux, des sapins, des épinettes. Quand on descend vers la swamp, il y a une cédrière, mais après ça remonte vers la montagne où il y a de l'érable. Le cèdre pousse dans le bas de la vallée, là où l'eau reste en bonne quantité. Il y avait un chemin dans le milieu de la terre pour aller bûcher où il fallait. Ça a pris trois ans pour se rendre à la montagne. En hiver, on pelletait chaque arbre pour ne pas gaspiller de bois. Même en connaissant bien la terre, c'est difficile

de ne pas dériver parce qu'il y a moins de repères qu'avant. Les sentiers sont maintenant ceux qu'empruntent les animaux, c'est leur territoire. La terre descendait presque jusqu'à la moitié de la montagne. Une rivière coule au pied de cette montagne et sort au portage de L'Anse-au-Griffon. Il y a eu du chablis à un endroit sur la terre et il y a des éclaircies. Il y avait du bois pour le reste d'une vie. On retrouve aussi des champignons et du quatre-temps. Il y avait beaucoup d'essences d'arbre sur la terre et c'était bien conservé.

APPROBATION ETHIQUE

Dans le cadre de l'*Énoncé de politique des trois conseils : éthique de la recherche avec des êtres humains 2* (2014) et conformément au mandat qui lui a été confié par la résolution CAD-7163 du Conseil d'administration de l'Université du Québec à Chicoutimi, approuvant la *Politique d'éthique de la recherche avec des êtres humains* de l'UQAC, le Comité d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'Université du Québec à Chicoutimi, à l'unanimité, délivre la présente approbation éthique puisque le projet de recherche mentionné ci-dessous rencontre les exigences en matière éthique et remplit les conditions d'approbation dudit Comité.

Responsable(s) du projet de recherche :	Madame Camille Perry, Étudiante, Maîtrise en art
Direction de recherche :	Madame Élisabeth Kaine, Professeure Département des arts et lettres, UQAC
Codirection de recherche :	Madame Constanza Camelo-Suarez, Professeure Département des arts et lettres, UQAC
Projet de recherche intitulé :	Réappropriation symbolique du territoire par la transmission orale : Expropriés de Forillon (1971) ou Rêver le territoire
No référence :	602.490.01

La présente est valide jusqu'au 31 octobre 2016

Rapport de statut attendu pour le **30 septembre 2016 (rapport final)**.

N.B. le rapport de statut est disponible à partir du lien suivant : <http://recherche.uqac.ca/rapport-de-statut/>

Date d'émission initiale de l'approbation :	20 octobre 2015
Date(s) de renouvellement de l'approbation :	



Nicole Bouchard,
Professeure et présidente